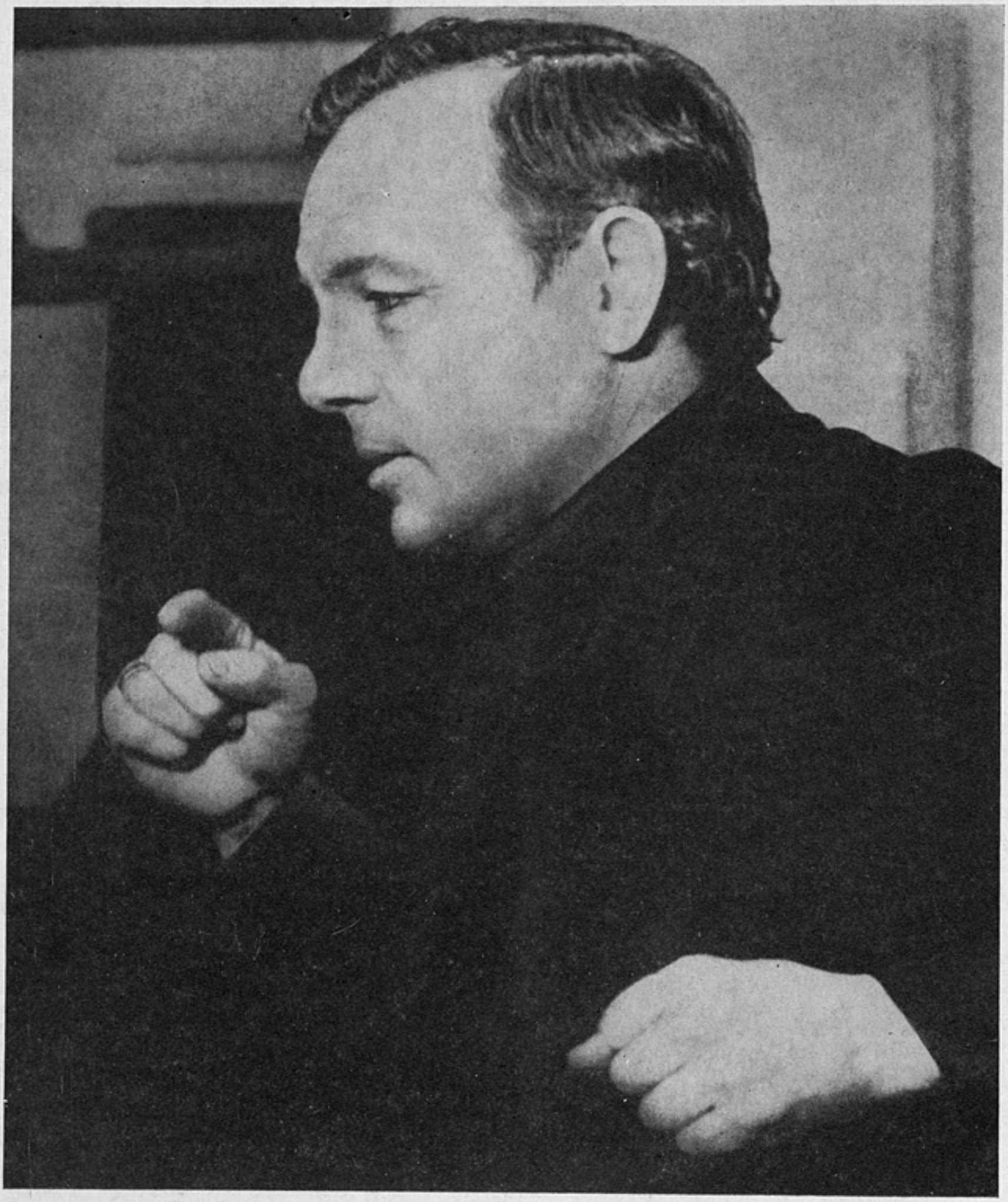
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО 1986 1



У К А З
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
О присвоении звания Героя Социалистического Труда
народному артисту СССР Лаврову К. Ю.

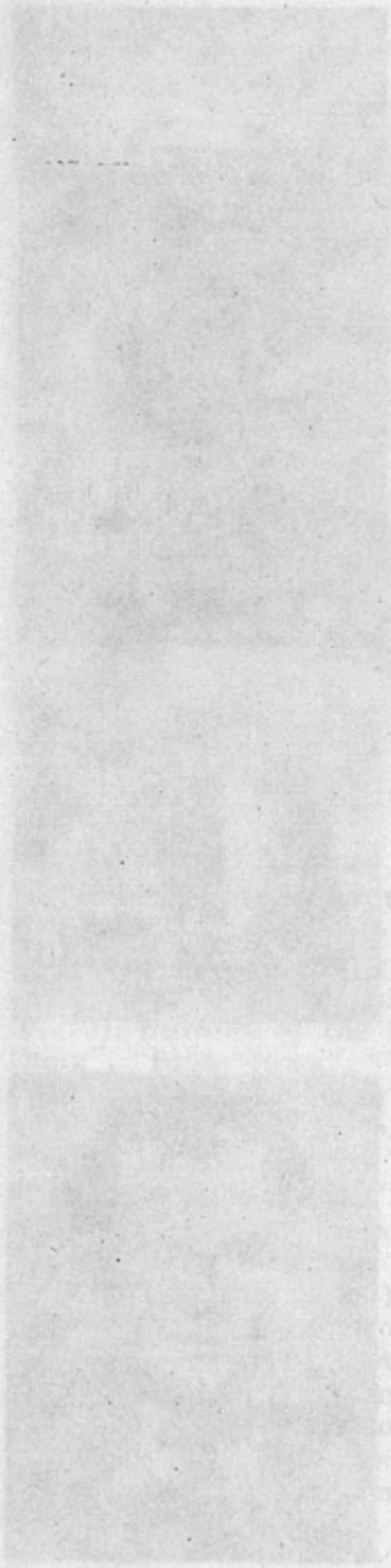
За большие заслуги в развитии советского театрального искусства присвоить артисту Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького народному артисту СССР Лаврову Кириллу Юрьевичу звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и молот».

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
А. ГРОМЫКО

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
Т. МЕНТЕШАШВИЛИ

Москва, Кремль, 13 сентября 1985 г.

ИСКУССТВО КИНО
1986
1
ежемесячный журнал



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1 986

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАИСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Содержание

Навстречу XXVII съезду КПСС

● *Современность и экран*

5 Обращение к документалистам мира

6 За гуманизм, мир и дружбу

13 **Толомуш Океев.** Прокладывать новые пути...

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

22 **Константин Щербаков.** Человек — может...

36 **Л. Польская.** Что мы без Сан Саныча?

45 **Е. Левин.** Богатство истории и нищета истерна

59 **К. Разлогов.** Призраки и люди

64 **Владимир Огнев.** Логика ядерного века

72 **Ан. Вартанов.** Дон Кихот одерживает победу

77 **В. Демин.** Вина потерпевшего

● *Портреты*

84 **Ирина Павлова.** Кадочникова всякий знает

● *Дискуссии*

95 Правда, какой бы она ни была

118 ● *События. Факты. Хроника*

Теория, история, эстетическое воспитание

● *Точка зрения*

122 **Илья Вайсфельд.** Поговорим начистоту

Оформление Марголина И. Л. *Художественный редактор* Петрова Э. С. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректоры* Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

© Журнал «Искусство кино», 1986

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Цена 1 руб. 30 коп. Адрес редакции: 125319 Москва, А—319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151—02—72.

● Фильмы-юбиляры

129 «Броненосец «Потемкин»

● Издано

138 о кинематографе

● Памяти товарища

142 А. С. Хохлова

За рубежом

● Экран мира социализма

145 **Александр Караганов.** Восхождение к зрелости. О некоторых проблемах развития кинематографий социалистических стран

● На нашем экране

164 **Геннадий Масловский.** Условность диктует условия

167 **Николай Савицкий.** Обезглавить зло...

170 ● Синерама

175 **Фильмография**

In this issue: Address of participants of the 2nd International Symposium "Fight for the Peace on Documentary Screen" (p. 5). Speeches of participants of International Symposium "Cinema For Peace and Friendship" (p. 6). Film director Tolomush Okeyev about problems of Soviet cinema on the eve of the 27th Party Congress (p. 13). Reviews of the films "The First", "We Can't Forsee Anything", "Bride Town", "The Man Out Of Place" (p. 22), "Sincerely Yours", "Marking Time" (p. 36). Survey of adventure films on history of revolution (p. 46). Review of the films "In Captivity of Phantoms" (p. 59), "The Heart Is Throbbing" (p. 64), "One Puppet' Story" (p. 79), "Before the Line of Danger" (p. 77). Article about works of wellknown Soviet actor Pavel Kadochnikov (p. 84). At the "round-table" of "IK" young cinema critics discuss problems of Soviet cinema (p. 95). Article by Ilya Vaisfeld about place of film-script in film production (p. 122). Pages from Maksim Shtraukh' book published in connection with the 60th anniversary of Sergey Eisenstein' film "Battleship "Potyomkin" (p. 130). Article by Alexander Karaganov about some problems of development of cinema of socialist countries (p. 145). Reviews of the Romanian film "Cruel Ring" ("Ringul", p. 164) and Frencn film "Infernal Train" ("Train d'enfer", p. 167). Cinerama (p. 170). Filmography (p. 175).

На 1-й стороне обложки:
Лариса Полякова в фильме «Рейс 222» (режиссер Сергей Микаэлян, «Ленфильм»)

На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Искусство и любовь» режиссера Садао Накадзима (Япония)

ИСКУССТВО КИНО 1986 1

Сдано в набор 24.10.85. Подп. к печати 18.12.85. А 07370. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000 экз. Заказ 2941. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 142300 г. Чехов Московской области

навстречу XXVII съезду КПСС

современность и экран

Второй международный симпозиум в Ростове-на-Дону «Борьба за мир на документальном экране» собрал кинематографистов 14 стран, представлявших Европу, Азию, Африку и Латинскую Америку, а также мастеров советского многонационального кино. Сегодня мы публикуем Обращение участников симпозиума ко всем прогрессивным кинодокументалистам мира. Материал, посвященный Ростовскому симпозиуму, будет опубликован в ближайших номерах журнала.

На снимке участники симпозиума: известный мастер политического документального кино Аннели Торндайк из ГДР (в центре) со своими молодыми коллегами — кинорежиссерами Моникой Маурер (слева), представлявшей кинематографию Организации Освобождения Палестины, и Региной Сильвестер из ГДР (справа).

Фото В. Чумакова

ОБРАЩЕНИЕ
к документалистам мира

Уважаемые коллеги!

Мы, документалисты, особо остро ощущаем рост напряженности в современном мире. Люди нашей профессии неизбежно оказываются в эпицентрах происходящих событий. Фиксируя на пленку эти события или просто повседневную жизнь людей, задавая вопросы государственным деятелям или представителям различных социальных движений, человек с киноаппаратом выступает не только свидетелем, но и участником процесса общественного развития. Отсюда и проистекает наш нравственный долг, долг совести: создавая экранную панораму времени, кинематографисты могут и должны внести свой вклад в решение проблем защиты мира и человека.

Спасти земную цивилизацию от угрозы ядерной катастрофы, служить благородной цели укрепления дружбы и взаимопонимания между народами разных стран и континентов — почетная задача художников экрана. Так будем же и впредь расширять горизонты познания, объединять умы и сердца миллионов наших зрителей, всех людей доброй воли в борьбе за мир, гарантирующий священное право человека — право на жизнь.

Участники II международного симпозиума «Борьба за мир на документальном экране»

Принято 1 октября 1985 года
Ростов-на-Дону

За гуманизм, мир и дружбу

По сложившейся доброй традиции в рамках XIV Московского кинофестиваля проходил международный симпозиум на тему «Роль киноискусства в борьбе за мир и дружбу между народами». Организаторы симпозиума — Союз кинематографистов СССР и Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства.

Творческую дискуссию открыл директор ВНИИ киноискусства, секретарь правления СК СССР профессор Владимир Баскаков. Вступительное слово произнес секретарь правления СК СССР профессор Александр Караганов.

В работе симпозиума приняли участие деятели кино Аргентины, Афганистана, Бенина, Бразилии, Великобритании, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Испании, Италии, Кубы, Никарагуа, Польши, Сирии, СССР, США, ФРГ, Чехословакии, Японии, а также представитель ЮНЕСКО. Интернациональный состав участников дискуссии отразил представительный характер московского кинофорума.

Мы публикуем сокращенное изложение выступлений главного редактора польского журнала «Кино» Станислава Кушевского, западногерманского режиссера Петера Фляйшмана, киноведа, сотрудника Британского киноинститута Яна Кристи, актера, режиссера и литератора Ромена Ассонгбы (Бенин), киноведа из ГДР Германа Херлингхауза.

Станислав Кушевский (Польша):
Постоянным адресатом для польского кино являются социалистические страны; так осуществляется важный процесс экранной интеграции в рамках социалистического содружества.

В Польше производится примерно тридцать полнометражных игровых фильмов. Я сейчас основываюсь на наблюдениях за периодом с 1976 по 1984 год. Дела с зарубежным прокатом польских картин обстоят неплохо: из ста пятидесяти фильмов, выпущенных в 1976—1980 годах, лишь десять не появились на экранах других стран.

Постоянным и самым важным адресатом для польского кино являются социалистические страны, которые ежегодно приобретают 40—50 процентов польской кинопродукции: так осуществляется важный процесс экранной интеграции в рамках социалистического содружества, и наши ленты получают реальную возможность дойти до самых широких кругов зрителей. К примеру, каждый польский игровой фильм, демонстрирующийся в советском прокате, собирает миллионы зрителей.

То есть сегодня интерес за рубежом вызывают практически все сделанные у нас фильмы. В чем причина такого явления? Наверное, в постоянно растущих потребностях зрителей, в необходимости обеспечить продукцией все виды аудиовизуальных коммуникаций: кино, телевидение, видео. Репертуарный голод в мире сейчас настолько силен, что разрушает искусственно возводимые барьеры — культурные, идеологические, политические. Правда, на Западе складывается сложная ситуация с прокатом польских фильмов — прежде всего из-за репертуарной политики предпринимателей от кинобизнеса.

Цифра закупок нашей кинопродук-

ции остается стабильной благодаря телевидению. Так, 45 процентов всех договоров о демонстрации польских фильмов в странах Западной Европы было подписано именно с телевидением. Ощутимо растет спрос на старые фильмы. Причем спрос этот охватывает широкий диапазон названий, куда входят не только те ленты, которые мы считаем классикой. Еще совсем недавно кинофильм считался явлением эфемерным, чем-то вроде бабочки, которая порхает в дни премьеры и вскоре гибнет. Оказывается, это не так. Интерес к старым фильмам, к истории кинематографа растет, я думаю, потому, что повышается престиж кино как искусства.

Кино обращается прежде всего к молодежи. А молодежь, интересующаяся историей своей страны, теперь требует не только кинохроники; пересматривая фильмы прошлого времени, она хочет по ним восстановить ту социально-политическую, культурную атмосферу, в которой эти фильмы появились.

Таковы мои наблюдения над процессом распространения польского кино в мире. Хотелось бы предложить киноведам других стран предпринять аналогичные исследования — так мы сможем более точно определить эффективность международного культурного обмена.

Петер Фляйшман (ФРГ):

Советский Союз для нас, европейцев, является прекрасным примером: здесь в каждой республике имеется свой киноцентр, который производит фильмы на своем национальном языке. Такому положению дел остается только позавидовать.

Мы очень часто задаем себе вопрос: какова ответственность режиссера перед зрителем? Отвечу: она необычайно высока, потому что мы формируем главное, что есть в человеке,— его сознание. Конечно, процесс нашего влияния на общество не так прямолинеен и само влияние не так велико, как нам хотелось бы. К сожалению, для того чтобы на земле воцарился мир, недостаточно делать фильмы, обличающие войну...

...Ныне лейтмотив наших частых споров о состоянии кино — кризис. Причем кризис кинематографа наблюдается не только в Западной Германии, но и во всей Западной Европе. Сейчас повсюду идут разговоры о новых средствах массовой информации, о том, что они принесли современной культуре.

Скажем, телевидение привлекло на свою сторону две трети публики. Во многих странах Западной Европы оно стало государственной организацией. Но все больше протискиваются на телерынок частные предприниматели. Такое положение дел мы наблюдаем в Италии. В стране существует более пятисот частных телекомпаний, в результате чего зритель получил возможность — теоретически — смотреть более тысячи фильмов в день, не покидая дома. И кинематограф подлинно художественный стал неконкурентоспособен по отношению к коммерческой продукции частных телекомпаний, поэтому сейчас в Италии производство фильмов сократилось вдвое. Итог трагичен: практически разрушена одна из лучших кинематографий в мире и никто не хочет нести за это ответственность, все говорят, что таковы законы свободного рынка.

Мы надеемся, что печальный опыт итальянского телевидения заставит задуматься руководителей культурных ведомств других стран Западной Европы.

Кризис европейского кино вызван и захватом наших кинорынков американцами. Некоторые считают, что мы должны соединить усилия всех западноевропейских кинематографий,

чтобы создать единое европейское кино. И пусть, добавляют они, это кино будет отвечать американским образцам, тогда его будет легче продать за океан.

Но такой метод означает привести всю Европу к некоему культурному тождеству, унифицировать, свести на нет все богатство разнообразных национальных культурных традиций, которыми всегда славилась Европа и которые находили выражение в лучших фильмах европейских режиссеров. Национальная и языковая неоднородность Европы — большой плюс, но и минус — в практическом, экономическом смысле. В США единый язык, и система проката одна. В условиях рыночного хозяйства фильмы ряда стран у себя на родине не могут быть коммерчески оправданы. Недаром так велики там дотации государства на производство картин. Но помощь государства уменьшается с каждым годом. Поэтому-то нам и необходимо разработать проект общеевропейского кинорынка, который позволял бы развиваться кинематографиям маленьких стран в более выгодных экономических условиях.

Советский Союз для нас, европейцев, является прекрасным примером: здесь в каждой республике есть национальный киноцентр, который производит фильмы на своем языке, и в то же время рынком этих малых кинематографий является весь Советский Союз. Такому положению дел остается только позавидовать.

Думаю, что если кинематографическая ситуация в Европе не изменится, это приведет рано или поздно к тотальному кризису всех западноевропейских кинематографий. В результате где-нибудь в 2000 году мы увидим последний европейский фильм. Два года назад в Канаде мне говорили, что там положение еще более тяжелое: лишь два процента канадского населения смотрит национальное телевидение, остальные — американские программы.

Мы должны думать еще и о том, что происходит в кинематографиях «третьего мира». Скажем, в Африке с каждым годом становится все трудней и трудней финансировать фильмы отечественного производства. В Сенегале, например, несколько лет назад выпускалось три-четыре фильма, сейчас в лучшем случае выходит одна картина в год. Один африканский профессор как-то сказал мне: отнять у бедняка культуру — значит лишить его единственного богатства. Когда кинематограф не имеет возможности выражать культурную традицию страны, которую он представляет, стране словно бы отрезают язык, она становится немой.

Мне не хотелось бы утверждать, что буквально все в кино подвержено кризису. Я готов употребить это слово в несколько ином значении. Кризис с греческого означает еще и перерождение. Так вот, в каком-то смысле художники, наверное, и существуют для того, чтобы обнаруживать в реальности проблемы и заострять на них всеобщее внимание. Мы обязаны создавать «кризисы», чтобы общество совершенствовалось по мере устранения обнаруженных нами несовершенств.

Ян Кристи (Великобритания):
В Англии любят советское кино и стараются узнать о нем больше. Ретроспективы советских режиссеров пользуются большим успехом.

Я выступаю с этой трибуны и как историк кино, и как прокатчик, и как представитель Британского киноинститута.

Наш институт поддерживает тесные связи с Союзом кинематографистов СССР, с ВНИИ киноискусства. Благодаря этим связям мы в последнее время узнаем все больше и боль-

ше о советском кино. Интерес к вашему кинематографу резко вырос. В свою очередь и мы хотим, чтобы советский зритель лучше знал британское кино, и предпринимаем конкретные шаги для осуществления необходимых двусторонних связей.

Считаю полезным сказать с этой трибуны о том, что сегодня представляет собой британское кино в глазах человека, имеющего к нему непосредственное отношение.

Перед кинематографом Англии сейчас четыре главные проблемы.

Первая. Британское кино находится в положении «бедного родственника», по сути являясь колонией кино американского. Впрочем, такое положение дел не новость.

Вторая. Британское кино «эмигрировало» на телеэкран; оно покинуло кинотеатры.

Третья. Британское кино — это прежде всего экранизации. Оригинальной кинодраматургии у нас теперь практически не существует.

И четвертая. Британское кино — это кино не режиссеров и актеров, а продюсеров и студий. Они у нас в большей чести, чем режиссеры и даже актеры.

И еще одна проблема, быть может, более локальная, но все же имеющая принципиальное значение. Думаю, что она вам малоизвестна. Это проблема эксцентрического. Кстати, этот термин я заимствую из теоретического арсенала советского кино. Почему я вспомнил об эксцентризме? Потому что он является важнейшей чертой английского культурного стиля, нашедшей свое выражение в творчестве многих великих писателей — от Шекспира и Диккенса до Шоу и Киплинга. Вспомните, ведь в лучшие времена именно эксцентрика делала английское кино живым и подлинно английским. Кроме того, это свойство кинематографа может послужить укреплению его связей со зрителем, который год от года все реже и реже посещает кинотеатры Великобритании. Поэтому если мы и испытываем какие-либо надежды на возрождение английского кино, то связываем их с активизацией эксцентрического начала. Скажем, оно существует в творчестве Питера Гринуэя, создавшего фильм «Контракт рисовальщика»; Гринуэй недавно закончил новый фильм «Зоопарк», который будет показан на фестивале в Венеции. Мы возлагаем немалые надежды и на других режиссеров, в стиле которых ощутим эксцентризм,— на Дерека Джармена, Тери Гилиама, Нила Джордана. Конечно, в английском кино существует и другое направление, традиционное, представленное такими фильмами, как «Ганди» Ричарда Аттенборо, «Поездка в Индию» Дэвида Лина, но эти картины сейчас финансируются зарубежными компаниями.

В целом положение английского кино весьма плачевно: посещаемость кинотеатров неуклонно снижается, в стране осталась всего тысяча действующих кинозалов, покончено с системой государственного субсидирования кинопроизводства. Наиболее активные кинематографисты предпринимают попытки сотрудничать с телевидением, и попытки порой весьма удачные. Иногда даже задаешься дерзким вопросом: «Может быть, это необходимо, чтобы традиционное искусство кино умерло, может быть, так возникнет новое искусство?»

Хотелось бы с вами сейчас поделиться еще одной новостью из нашей кинематографической жизни. Она имеет отношение к длительной забастовке горняков в Англии, о которой вы, конечно, знаете. Так вот, забастовка стала темой многих английских картин, в частности документального фильма Кена Лоуча «На чьей вы стороне?». Кроме того, члены нашего Союза киноработников реши-

ли создать собственный видеофильм о забастовке горняков; замечу, что все, кто участвовал в создании этой ленты, работали бесплатно. Картину распространили на тысячах видеокассет, и таким образом она была с успехом показана по всей стране. Этот фильм дал возможность горнякам открыто высказать свою точку зрения, объяснить причины начала забастовки, огласить свои требования. Успех фильма — и общественный, и творческий — был впечатляющим.

Хотел бы закончить тем, с чего начал. В Англии любят советское кино и стараются узнать о нем больше. В последнее время нам стали известны работы советских режиссеров, о которых мы раньше ничего не слышали. Например фильмы Бориса Барнета. Мы так же устроили ретроспективы таких режиссеров, как Лариса Шепитько, Юлий Райзман; и эти ретроспективы пользовались большим успехом. Надеюсь, что возможность больше узнать о британском кино в ближайшее время получит и советский зритель.

Ромен Ассонгба (Бенин):

Африканские кинематографисты, выражающие интересы национально-освободительного движения, должны защищать идеалы социалистического реализма.

Нас окружает прекрасный мир, и он, в отличие от войны, не нуждается в каком бы то ни было «оправдании», потому что он естествен, а война нет. В этом мире живет человек. Он весьма необычная часть природы. Обладая разумом, он ставит перед собой индивидуальные цели и по мере их достижения как субъект в чем-то противопоставляет себя окружающей его природе. Человеку свойственны высшие социальные потребности, он постоянно ищет ответ на главные вопросы бытия: что он такое, человек, во имя какой цели живет; и вообще стоит ли жизнь того, чтобы быть прожитой.

Мой ответ — да, стоит! Стоит, если только цель этой жизни — не на словах, а на деле — укрепление гуманизма, мира и дружбы между людьми. Но когда мы начинаем анализировать некоторые из картин, в том числе и те, что сделаны на африканском континенте, то приходим к выводу, что путь от обозначенного нами идеала к его конкретному выражению весьма непрост.

Молодое африканское кино добилось немалых успехов. Как наиболее доступный широким массам вид искусства, кино именно в Африке, где уровень образования населения необычайно низок, имеет огромное воспитательное значение. Именно кинематограф может нести в массы идеалы гуманизма и социального прогресса. Но в настоящее время кинематограф, как и литература Африки, страдает от новейших реакционных неоколониалистских течений, борьба с которыми обостряется. Здесь следует отметить активную деятельность прогрессивного сенегальского режиссера и писателя Сембена Усмана, позиция которого в корне отличается от буржуазных неоколониалистских концепций.

Во многих африканских фильмах затронуты социальные конфликты, но беда этих лент часто заключается в том, что расстановка классовых сил, ход общественных событий в них зачастую оцениваются примитивно, на уровне взаимоотношений «хороших людей» с «плохими людьми». Создание фильма требует знания мировой истории. Как, например, африканский режиссер может поставить фильм о борьбе против апартеида, если он не знает истории борьбы с фашизмом, с сионизмом? Как африканский оператор может снять полноценный фильм о социальных

конфликтах в Африке, если он не знает, что мир разделен на два противоположных лагеря — капиталистический и социалистический? Африканские кинематографисты, выражающие интересы национально-освободительного движения, должны защищать идеалы социалистического реализма. Те, кто будут в стороне от этих идеалов, смогут играть роль лишь пособников буржуазного кино, духовного неоколониализма.

К сожалению, африканское общественное мнение нередко является жертвой буржуазной антикоммунистической пропаганды. Надо помнить, что любая международная проблема может оцениваться только с одной из двух позиций — либо социалистической, либо капиталистической. История сохранила уроки непримиримой, принципиальной позиции социализма по отношению к актам международной агрессии: вторая мировая война, оккупация Алжира, Вьетнама, происки против свободной Кубы... В оценке этих явлений взгляд всех прогрессивных людей всегда совпадал с позицией социалистических стран.

Есть африканцы, которые подходят к проблеме угрозы ядерной войны как к существующей только в отношениях между Востоком и Западом, а точнее, между СССР и США, и потому не затрагивающей африканский континент. В такой политической незрелости и наивности отчасти есть вина и африканского кинематографа. Вот как велика ответственность кинодеятелей Африки! Запугивание молодых развивающихся государств имеет своей целью подавить классовое сознание освободившихся народов, помешать сближению с социалистическими странами. Вместо этого сближения, которое бы благотворно повлияло на культурный климат в африканских странах, мы наблюдаем печальные плоды пропаганды буржуазного образа жизни, идущей от американских фильмов, насаждающих культ наживы, насилия и порнографии.

Где же выход из сложившегося положения? Необходимо учитывать следующее обстоятельство: империалистические монополии никогда не будут финансировать фильмы, способствующие воплощению девиза Организации африканского единства, призывающие к деколонизации нашего континента. Нам необходимо стремиться к созданию совместных фильмов со странами социалистического общества.

Герман Херлингхауз (ГДР):

Для того чтобы уверенно завоевывать сердца и умы зрителей, наше искусство должно неустанно стремиться к философской глубине, политической зрелости и подлинной художественности.

Мы живем в очень сложное и серьезное время, когда ответственность кинематографа и телевидения за умы людей чрезвычайно велика. Чтобы фашизм не мог распространяться, необходимо строить преграды, он не должен проникать в сердца и души зрителей. Так было сказано Александром Карагановым во вступительном слове. И это очень важная мысль.

Мир завоеван не раз и навсегда, и потому роль кинематографа и телевидения в его сохранении необычайно велика. Фашизм был разгромлен на развалинах старой Германии. С тех пор прошло сорок лет — за это время окрепли совесть и память человечества, накоплен немалый гуманистический опыт, и в процессе этого накопления участвовал и кинематограф. В ГДР создано свыше ста картин антифашистской тематики, среди них такие выдающиеся, как «Убийцы среди нас», «Мне было девятнадцать». Но сегодня мы должны

искать новые пути к зрителю и прежде всего к молодежи. Ведь наш главный зритель, как уже было сказано,— молодежь, такая ситуация складывается не только в ГДР, и это наглядно подтверждено социологическими данными.

Все наше существование определяется связью прошлого с будущим. Умозрительно эти три пласта времени — прошлое, настоящее и будущее — легко представить как единство, но в кинематографе такого единства достигнуть нелегко. Если же это единство достигается, то и осуществляется искомый нами контакт с аудиторией.

Скажем, в фильме Юрия Озерова «Битва за Москву» это единство достигнуто — там дано верное представление о политической и военной ситуации конца июня 1941 года — начала 1942 года. Этот фильм — документально-художественное свидетельство. Таким же свидетельством является и наш фильм «Год 1945». Уверен, что эти ленты не потеряют свою действенность и актуальность в течение долгого времени.

О фильме Элема Климова «Иди и смотри» я бы сказал, что война в нем изображена как время условное — время ада, апокалипсиса. Война предстает в фильме как сила безликая, лишенная всех человеческих черт. В картине говорится лишь об одной из шестисот двадцати восьми сожженных белорусских деревень, но по сути она дает обобщенный образ всей войны. Это произведение исполнено высокого мастерства, оно не дает зрителю отвлечься, заставляя его со всей серьезностью задуматься о том, что такое война.

Мне запомнились слова Альберто Моравиа, которые он сказал на прошлом Московском кинофестивале: «Чтобы принять разумом ядерную войну, человек должен перестать считать себя человеком». Фильм Климова действует как раз в этом направлении. Он показывает людей, которые, сроднившись с войной, выродились, расчеловечились.

Я хотел бы еще сказать и о том, что нам еще не хватает лент, изображающих современного человека, который строит свое будущее. Удачный пример фильма такого рода — «Характеристика» болгарского режиссера Христо Христова. Этот путь весьма трудный, но мы должны идти по нему к человеку наших дней.

Московский фестиваль дал нам возможность еще глубже осознать волнующие нас проблемы. Для их успешного решения, для того чтобы уверенно завоевывать сердца и умы зрителя, наше искусство должно неустанно стремиться к философской глубине, политической зрелости и подлинной художественности.

Записал П. Шепотинник

Толомуш ОКЕЕВ

Прокладывать новые пути...

Современность и экран

Мы живем сейчас под знаком близящегося XXVII съезда партии, документы которого определят программу нашего бытия, и ни одна сфера действительности — ни промышленность, тяжелая или легкая, ни сельское хозяйство, ни наука, ни искусство — не будет в них оставлена без внимания, каждая найдет свое место в общем своде стратегии и тактики КПСС.

В любом деле, а в искусстве особенно, нельзя жить, не заглядывая в завтрашний день, не стараясь понять, какими путями к нему предстоит идти. Вот почему и нам накануне съезда важно задуматься о перспективах своей работы, о главных ее задачах и проблемах. Искусство не только отображает жизнь, оно на нее влияет, оно ее прогнозирует. В лучших своих произведениях искусство оказывается как бы мостом между прошлым, настоящим и будущим, ставя перед обществом животрепещущие вопросы. Пусть само искусство решить их не может: важно с партийной, гражданской страстностью обнажать суть социальной проблемы, взволновать ею людей, заставить их думать над путями ее решения — уже этим искусство внесет свой вклад в наше общее движение вперед. Сегодня сам характер задач, выдвигаемых партией, требует от кинематографистов говорить с экрана по существу, серьезно, остро. Этого требует время.

Что мешает сегодня появлению ярких, глубоких, интересных зрителю произведений? Может быть, недостатки тематического планирования, точнее, рамки основных тематических направлений, отводящих то или иное количество плановых единиц сценариям строго определенной тематики. Лично я против подобной определенности ничего не имею: действительно, жизнь надо отражать всесторонне, надо, чтобы и сегодняшний день, и история нашей страны получали на экране освещение и широкое, и полное. Нельзя только относиться к этим тематическим рубрикам как к догме, втискивая сложность живых процессов развития общества в контуры умозрительно прочерченных границ. У нас, мне кажется, вполне хватает фильмов, представляющих плановые тематические рубрики. Не хватает фильмов о людях — живых, конкретных, с неповторимой судьбой,

характером, мироощущением. Мы то ли боимся, то ли ленимся заглянуть поглубже во внутренний мир человека. Хорошо, если нам удается охватить десятую часть реального диапазона сложностей человеческого характера и человеческих взаимоотношений. Как только дело доходит до острых конфликтов, трудных и нерешенных общественных проблем, мы нередко спешим их притупить и сгладить.

Если, скажем, в фильмах наших среднеазиатских студий ставится тема интернационализма, то события, как правило, относятся ко временам гражданской войны. Конечно, в историю заглядывать необходимо, но нелишне вспомнить о том, что и сегодня проблемы, связанные с межнациональными отношениями, дают о себе знать, поворачиваясь иными гранями. Об этом не раз напоминали нам партийные документы. Сколько крупнейших строек в одной только Средней Азии поднимает людей с насиженных мест, вырывает из привычного уклада жизни, объединяет в большие и малые интернациональные коллективы, сколько смешанных семей возникает! И сколько в связи с этим проблем, не только радостных, но и болезненных явлений...

Проблему женской эмансипации мы тоже склонны относить к тем годам, когда женщина-мусульманка осмелилась сбросить чадру. Но какое множество с е г о д н я ш н и х конфликтов и сложностей в этой проблеме! Да, мы гордимся местом, которое заняла женщина на производстве, в науке и искусстве, в общественной жизни. Но вместе с тем, и это не секрет, многое упущено в воспитании детей, резко сократилась рождаемость (а это чревато опасными последствиями не только в плане демографическом, но и в нравственном), осложнились взаимоотношения полов. Хочется уже поумерить темпы всеобщего уравнения в правах и обязанностях, вернуть кое-что из растерянного по пути, чтобы женщины снова могли почувствовать себя женщинами, а мужчины — мужчинами.

Мои молодые коллеги нередко жалуются, что не могут найти интересную тему для фильма. Не знаю, не знаю... Быть может, мне просто повезло, что я участвую в работе советских и партийных органов и потому постоянно сталкиваюсь с таким множеством разнообразнейших, прямо-таки рвущихся на экран явлений и фактов, что жизни не хватит, чтобы их отразить. Недостает не проблем, а нашей смелости говорить со всей остротой, конфликтностью, драматизмом.

Что занимает меня лично? Прежде всего — проблема взаимоотношений человека и природы. Она актуальна во все времена, но сегодня — как никогда прежде. Если взглянуть с этой точки зрения на то, что происходит хотя бы только в нашей республике, то ситуация окажется более чем тревожной. Скажем, в Киргизии десять миллионов голов овец, с приплодом — примерно пятнадцать-семнадцать миллионов, это семьдесят миллионов копыт. Прибавим сюда рогатый скот, лошадей, получится сто миллионов копыт. Копыта эти вызывают эрозию почвы, губят природу, а планы по мясу, шерсти, молоку все время прибавляются. Видимо, у тех, кто составляет эти планы, нет умения взглянуть на проблему комплексно, осознать, что и у земли есть свой естественный КПД. Понятно, что стране нужны и мясо, и все иные продукты животноводства, но надо жить не только сегодняшним днем. Прекрасные высокогорные пастбища разрушаются, остаются голые камни. Надо думать не только о красивых сегодняшних сводках и рапортах, благодаря которым можно прославиться и получить награды,

но о внуках, о том, что мы им оставим в наследство.

То же происходит по берегам рек. Их сегодня загоняют в железобетонные лотки, чтобы ускорить движение воды к орошаемым полям. Но из-за этого поймы, где прежде цвела многообразная естественная жизнь, превращаются в каменную пустыню: исчезает не просто красота и поэзия, исчезает сама жизнь. Мне уже пятьдесят лет, я помню Иссык-Куль, каким он был во времена моего детства, помню, какие вокруг были травы и пастбища, животные и птицы. Многое из всего этого отошло в область воспоминаний. Мелеет Иссык-Куль. Это проблема масштаба глобального.

Как гармонически совместить развитие агропромышленного комплекса, выполнение Продовольственной программы с соблюдением законов экологии? Мы, социалистическая держава, авангард человечества, обязаны найти для этого пути и указать ориентиры всей цивилизации. Если мы не научимся беречь природу, последствия нашей мирной деятельности могут оказаться не менее разрушительными, чем война.

Помимо экологии среды природной, сегодня встает вопрос и об экологии среды культурной. В бедные послевоенные годы двухкомнатный саманный дом казался замечательным жилищем. Потом стали мы зажиточнее, начали строить четырех-пяти-шестикомнатные дома с шиферными крышами — радости не было конца! А недавно я проехал по берегу Иссык-Куля, посмотрел на эти строения, вызывавшие такой энтузиазм еще десять лет назад, и вдруг обнаружил: как же они далеки от совершенства и не гармонируют с красотой берегов великого озера!

Мы стали богаче не только материально, но эстетически. Повидали многие страны, кто лично, кто аудиовизуально, могли бы поучиться тому хотя бы, как застраиваются морские побережья Болгарии, Румынии, Югославии. Строя сегодня, мы тоже обязаны думать не только о материальных потребностях, но и о художественном вкусе, о гармонии с природой. Ведь все, что мы возводим ныне, тоже останется в наследство потомкам.

В перечне проблем, который можно и умножить, немало и таких, что непосредственно связаны с жизнью кинематографа, с его социальной ролью. А роль эта сегодня становится все более важной, поскольку кинематограф — и искусство, и средство воспитания, и способ культурного проведения досуга, что особо существенно в плане недавно принятых постановлений о борьбе с пьянством и алкоголизмом. Если с этой точки зрения взглянуть на сложившуюся в нашей, например, республике ситуацию, то картина откроется не слишком радужная.

Так, во Фрунзе с 1965 года не строят кинотеатры, хотя за это время город разросся, появились новые микрорайоны, население выросло чуть не вдвое. То же во многих растущих городах — ощущается нехватка кинотеатров, спортивных сооружений, клубов. Вопрос этот прямо-таки стучится в двери. Дело не просто в прокате наших лент, а в создании комплексных очагов культуры в селах, поселках, городах, где люди могли бы также и общаться, встречаться с друзьями, посидеть за столиком в кафе и потанцевать, найти себе занятие по душе. Такие очаги культуры нужно сооружать до деталей продуманно, чтобы они служили людям если не века, то хотя бы десятилетия. Не секрет, что в Киргизии есть несколько сотен вообще бесклубных сел. А сколько клубов существуют лишь номинально, не выполняя своего назначения! Есть колхозы, построившие себе Дворцы куль-

туры, но они закрыты на замок. Там и мебель, и ковры, и оборудование, но все это для престижа, для пускания пыли в глаза приезжим делегациям или проверяющим комиссиям. А люди, на чьи деньги, кстати, дома эти построены, лишены возможности ими пользоваться. То же и со спортивными сооружениями — доступ туда открыт лишь для членов местных команд, но не для студентов, школьников, всех тех, кто в свободное время хотел бы заняться физкультурой.

Об этих и иных проблемах пишут сегодня в газетах, им посвящены партийные постановления и государственные акты. Искусство не вправе оставаться в стороне! Именно кинематограф с его конкретной точностью в деталях, подробностях, с его способностью эмоционально заражать, увлекать людей может ускорить и процесс осознания их обществом, и их решение.

В становлении киргизского кино в свое время огромную роль сыграла документалистика. Ее школу прошли практически все будущие мастера художественного кино, она давала нам возможность и ближе узнать жизнь людей, и познакомиться с огромным множеством неповторимых характеров, учила стремлению к правде, да и сама становилась для игрового кино камертоном достоверности. Пожалуй, сейчас активность поисков в документалистике несколько снизилась, и даже подчас можно услышать вопрос: а не иссякла ли вообще эта жила?

Уверен, иссякнуть она не может, как не может иссякнуть сама жизнь. Могут оскудеть способности творческих работников, но не богатство тем, человеческих характеров, не жажда познания действительности, которые открывает кинодокументалистика. Я не мыслю себе раздельного существования двух этих видов кинематографа: документальное кино по глубине осмысления жизни должно быть художественным, художественное по верности правде жизни, точности и конкретности ее воссоздания — документальным. Этому кредо я стараюсь быть верен сегодня и, если выпадает время в перерывах между игровыми лентами, пишу сценарии документальных фильмов или сам их снимаю.

Перед «Потомком Белого барса» я сделал документальный фильм «Скульптор Ольга Мануйлова», героиня которого — один из зачинателей искусства ваяния в нашей республике. Когда я ее снимал, ей было уже за восемьдесят: она училась вместе с Маяковским, дружила с Чуйковым. По призыву партии вместе со многими другими русскими интеллигентами она поехала в Киргизию помогать становлению ее культуры, и сейчас многие из лучших наших скульпторов — ее ученики. Скульптуры Ольги Мануйловой венчают сегодня величайшие пики Средней Азии — пик Ленина, пик Поля Робсона, пик Коммунизма. Я бывал в ее мастерской еще в школьные годы, так что к работе над фильмом о ней относился как к сыновнему долгу. Меня всегда привлекала в документалистике возможность запечатлеть портрет человека, в особенности человека столь незаурядного — по трудолюбию, нравственной чистоте, врожденному чувству интернационализма.

А в прошлом году, когда я работал над «Потомком Белого барса», Кадыржан Кыдыралиев снял по моему сценарию фильм «Кузнец своего счастья» — рассказ о человеке, который из пятидесяти шести лет своей жизни сорок лет работает в сельской кузнице. Вместе с ним трудится и его жена, у них пятнадцать детей, все в семейном хозяйстве сделано его руками — от запчастей

к «Жигулям» до ювелирных украшений, а потому и дети воспитаны в духе уважения к труду. Подобные люди меня всегда восхищают, и именно документальное кино позволяет воочию проследить их жизнь, работу, суть характеров.

Недавно я написал сценарий еще одного документального фильма-портрета — об Осмонкуле Кутманове, молодом директоре одного из совхозов в Ошской области. В 1978 году он взялся руководить самым отсталым хозяйством, а сейчас его совхоз едва не миллионер, много раз подряд завоевывал переходящее знамя ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС. Буквально на камнях Кутманов взялся разводить коз, сдает лучший в стране пух на оренбургские заводы, благоустроил село, построил и детский сад, и клуб, и водопровод, изменил быт и бытие — сделал их богатыми, счастливыми, культурными. Можно ли проходить мимо таких замечательных людей! Ведь если и существует в мире чудо, то чудо это — человек, деятельный, духовный, преображающий своим трудом землю. От этих документальных героев прямой путь к героям моих художественных лент — пришедшему из эпоса батыру Кожожашу или художнику Мани, о котором рассказал Тимур Зульфикаров в сценарии, к постановке которого я приступаю.

Действие фильма происходит в средневековой Бухаре, в те времена профессия художника предполагала возрожденческую многогранность: нужно было уметь делать все — от гончарного кувшина до мавзолея, от ювелирного украшения до фрески. Менее всего увлекает меня воссоздание самой технологии работы художника, хотя, конечно, и это найдет на экране свое место; главное — исследовать предназначение художника, уникальность его личности. Судьба героя дает нам возможность рассказать о его любви, верности призванию, о его врагах и завистниках, о столкновении художника и времени. Это была жестокая эпоха: эмиры и ханы пытались сделать своей собственностью, приручить его талант, заставить работать только на них. Но талант и рабство несовместимы, талант художника может принадлежать лишь народу.

Хотя фон картины отодвинут в далекую историю, идейный смысл ее кажется мне необычайно современным, созвучным и сегодняшнему дню, и завтрашнему.

Сценарий Тимура Зульфикарова написан в необычной, ярко поэтической манере и такого же воплощения требует на экране. Мы хотим показать в нем красоту и природу Средней Азии, куда в своих странствиях приходит Мани. По всему фильму как рефрен к его сюжету пройдут титры-изречения Омара Хайама, Саади, других великих поэтов и мыслителей Востока, пройдут фоном архитектурные шедевры Бухары, Самарканда, Хивы, узоры, народные инструменты, предметы быта, орнаменты, миниатюры, которые представят на экране великое художественное наследие народов Средней Азии.

Хочется создать произведение глубоко интернациональное по духу. Существенно и то, на мой взгляд, что картина будет совместной постановкой «Киргизфильма» и «Таджикфильма».

У меня и прежде был опыт, думаю, успешный, совместной постановки — фильм «Лютый» я сделал в сотрудничестве с «Казахфильмом»; мне кажется очень важным объединять усилия республиканских студий: нельзя вариться в собственном соку, вместе у нас больше сил и возможностей для создания полноценных работ.

Киргизы и таджики тысячелетиями живут в добром соседстве, не омраченном ни войнами, ни конфликтами. Таджики еще с тех древних времен, когда они звались согдийцами, занимались земледелием, киргизы — скотоводством, между ними всегда происходил обмен, они помогали друг другу, оберегали друг друга. Наши дружба и братство обрели качественно иную — социалистическую — высоту за годы Советской власти.

Природа обеих республик дает в наше распоряжение огромное разнообразие и красоту пейзажей, множество отличных друг от друга этнических типов, а если к этому прибавить и наследие материальной культуры, и талант актеров, и мужество и мастерство наездников, то тем более очевидна плодотворность сотрудничества в сфере кино, где, к нашему сожалению, до сих пор попыток сделать что-либо общими силами не было.

Кроме сотрудничества в плане творческом для нас очень важно и сотрудничество сугубо технического характера. На «Таджикфильме» есть прекрасный съемочный павильон, есть цех обработки цветной пленки, есть лучший в Средней Азии зал перезаписи и озвучания.

Здесь позволю себе обратиться к производственной прозе нашей жизни. Кино, как никакое другое искусство, теснейшим образом связано с техникой, а ускорение технического прогресса, как известно, одна из наиболее насущных задач дня. Помогать ее выполнению, показывать значение науки, современных технологий, оснащения передовой техникой, поднимать средствами искусства престиж инженерных профессий предстоит и нам, кинематографистам. Так или иначе это не может не найти отражения в наших картинах.

Но на какой технике снимаются эти картины? Насколько современны технологии, по которым мы сами работаем?

Тут, увы, придется признать, что и на центральных студиях дело обстоит далеко не лучшим образом: и камеры, и пленка, и обработка пленки, и техника озвучания — все отстает от принятых в мировой практике параметров.

Особенно же удручающа ситуация на «Киргизфильме». У нас есть замечательные режиссеры, операторы, художники, они не раз доказывали свои творческие возможности. Их работы завоевывали награды и внутри страны, и на международных киносмотрах, принося лавры всей советской кинематографии. Но, наверное, во всем Советском Союзе нет другой студии, которая была бы лишена собственного съемочного павильона, цеха цветной проявки. У нас нет ни достаточного автопарка, ни техники звукозаписи, ни аппаратуры перезаписи. Мы вынуждены проявлять в Ленинграде, павильоны арендовать в Алма-Ате, перезапись делать на «Мосфильме» или на Ялтинской студии, костюмы брать всюду, где только можно их взять, у нас нет даже помещения для их хранения. Отсутствие технических средств усугубляется недостатками в организации труда, планирования производства. Каждый фильм делается с отчаянным напряжением, он обходится намного дороже, чем на других студиях. Он обходится дороже и в смысле человеческом: люди изматываются, болеют.

Вопросам технического перевооружения кинематографа, оснащению его самой совершенной техникой, перестройке организации съемочного процесса было посвящено постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кине-

матографии». Дело за малым — чтобы оно осуществлялось в наших практических делах.

Художник всегда живет жизнью своего народа. Для кинематографиста этот закон тем более непреложен, что фильмы его обращены к огромной аудитории, которая ждет разговора о том, что волнует ее, требует ответа сейчас, сегодня. Свою ответственность мы ощущаем постоянно, но надо бы, чтобы это чувство ответственности подкреплялось на практике большей самостоятельностью художника, возможностью говорить о том, что близко именно ему, задевает за живое его самого. Говорить, не откладывая на потом, на завтра и послезавтра, когда время притупит актуальность беспокоящих его сегодня проблем, говорить без боязливой оглядки на амбиции тех или иных ведомств, которые при этом могут быть потревожены.

И наконец, еще одно — последнее по счету, но не по важности. Сказать об этом считаю своим партийным и художническим долгом.

По инерции мы часто боимся фильмов, где разговор ведется с непривычной мерой проблемности. Сколько примеров, когда фильмы, с гражданственной отвагой вторгавшиеся в самую суть сложных вопросов жизни, с трудом преодолевали всяческие препоны при запуске и при сдаче, которые ставили люди, мягко говоря, весьма осторожные в суждениях. А потом эти фильмы становились гордостью нашего искусства! До сих пор не найдено противоядие от этой губительной осторожности.

Могу сослаться на собственный опыт. Меня давно беспокоило уродливое явление, которому партия объявила сегодня решительную борьбу,— пьянство. Всем известно, что народы Средней Азии лет тридцать назад вообще не знали алкоголя, разве что кумыс и бузу. В последние же десятилетия с пьянством приходилось сталкиваться как с явлением массовым, принимающим подчас формы просто катастрофические. А вместе с этим размывались, терялись замечательные традиции, всегда бережно хранившиеся у наших народов,— уважение к старшим, внимание к младшим, забота о женщине.

Сценарий «Улана» я начал писать в 1975 году, в 1977-м фильм вышел на экраны. «Пробивать» его было тяжело, некоторые из тех, от кого зависел запуск ленты в производство, придерживались страусовой политики: спрятать голову и делать вид, что ничего страшного не происходит. Что если пьянство кое-где и имеет место, то исключительно по причине баловства отдельных малосознательных лиц. Мне же хотелось показать это социальное зло со всей возможной остротой, но, увы, ряд выразительных эпизодов именно из-за их остроты пришлось вырезать.

Я документально снимал вытрезвители, лечебно-трудовые профилактории, показывал, как хорошие в основе своей люди опускались до уровня животных. Мне было важно это не затем, чтобы вытащить на экран всякие отвратительные картины быта, но чтобы потрясти зрителя, заставить его проникнуться болью за этих людей, содрогнуться. К счастью, главное в фильме все же сохранилось: думаю, мне удалось передать в нем свое авторское отношение к этой больной, тревожной проблеме. Суйменкул Чокморов получил Государственную премию Киргизской ССР за исполнение главной роли в картине, а сейчас она выходит на экран вторым тиражом. Значит, то, за что болело мое сердце тогда, сегодня воспринимается уже как общее, всенародное дело.

Но я уверен, что картина могла бы быть и более художественно цель-

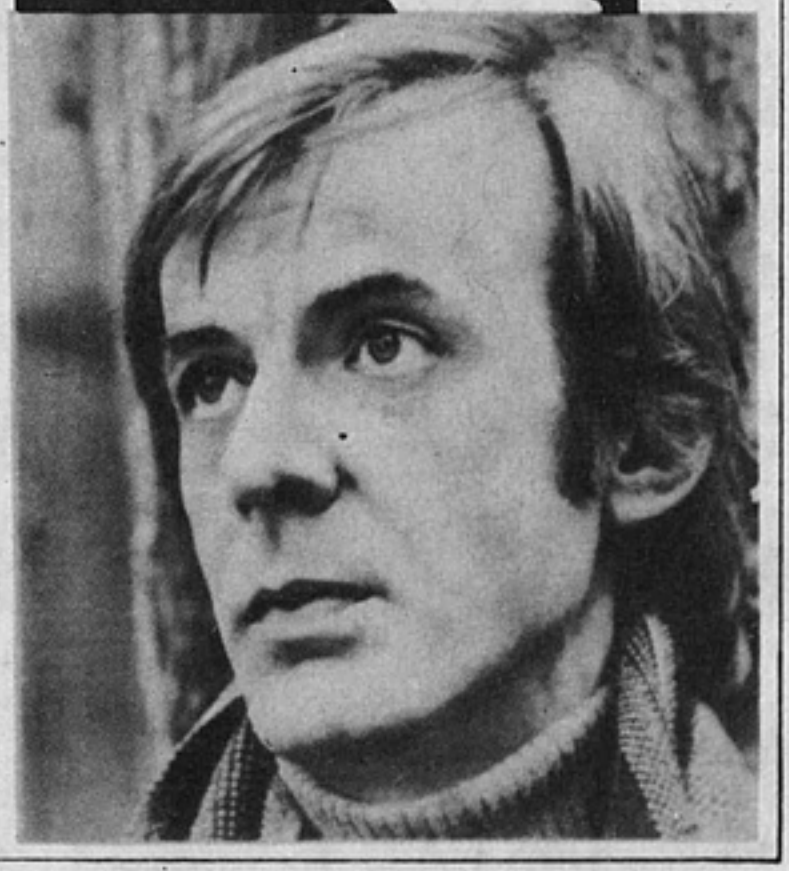
ной, и более впечатляющей, и бескомпромиссной, и, соответственно, более эффективной в плане социальном, если бы не те усекновения, на которые поневоле пришлось пойти.

Думаю, что сейчас как никогда назрел вопрос: как изменить систему кинопроцесса, чтобы усилия партийных художников, всем своим творчеством доказавших право вести с экрана разговор с многомиллионной аудиторией, людей, которым государство доверяет распоряжаться сотнями тысяч рублей, не могли оказаться парализованными из-за боязни того или иного руководителя «не совпасть» с конъюнктурой, его страха перед возможными неприятностями, нежелания брать на себя ответственность, бороться за то, чтобы важная, остросоциальная тема нашла на экране достойное, партийное, талантливое воплощение. Фильм, как произведение любого искусства, не может уподобиться «даме, приятной во всех отношениях». Художник обязан исследовать и хорошее, и плохое в нашей жизни. И о плохом говорить с желанием помочь преодолению порока. Уверен, такие фильмы необходимы.

Зажимщики критики несут наказание по партийной и государственной линии. А за зажим нужного, общественно важного фильма никто еще наказания не понес, даже в тех случаях, когда жизнь со всей очевидностью показывала, что эти действия были объективно вредны. Партия твердо установила принцип высокой ответственности за дело каждого его участника — от рядового работника до министра. Принцип этот не может не возобладать и в нашем родном деле — кино. В своих фильмах мы боремся за идеи социальной справедливости, которым партия сегодня придает столь важное значение, пусть же эти принципы со всей неукоснительностью распространяются и на сферу нашего собственного труда. Тогда и фильмы наши смогут оказаться действенной силой в продвижении общества вперед. А кинематограф в целом станет достойным того значения в духовной и социальной жизни страны, которое придает искусству экрана Коммунистическая партия.

кинематограф 80-х. Дневник

Обзорная статья, публикуемая в этом разделе, посвящена фильмам, исследующим различные аспекты темы делового человека



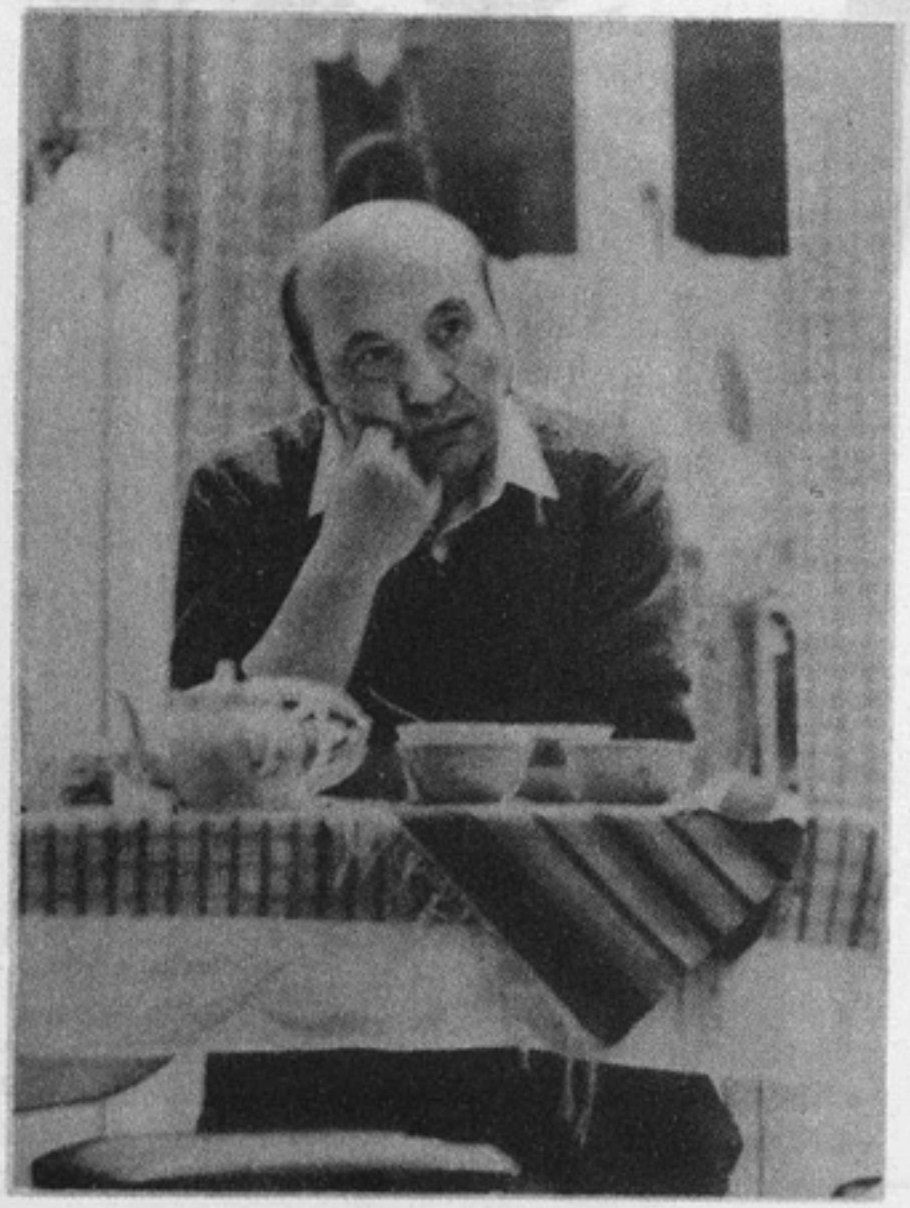
Константин ЩЕРБАКОВ

Человек — может...

Полемические заметки

Разборы и размышления

Публикуя в традиционном разделе «Разборы и размышления» три обзорные статьи, редакция стремилась полнее отразить кинопроцесс минувшего года. В 1985 году мы уже писали о семейных драмах, о социальном потенциале бытового фильма, анализировали картины о демографических проблемах. На сей раз критики анализируют ленты историко-революционные, производственные и комедийные. Такой широкий охват кинематографической продукции года не случаен. Именно он помогает установить важную для нас сегодня закономерность: актуальная задача повышения идейно-художественного уровня фильмов может быть решена без каких-либо скидок на «специфику темы» или «специфику жанра». Никакая, даже самая важная тема не оправдывает жанровую невнятицу и художественную приблизительность, точно так же и самый «кассовый» жанр не избавляет авторов от необходимости вести проблемный, содержательный, серьезный разговор со зрителем. Законы подлинного искусства в этом смысле универсальны.



«Первый». Бакиров — С. Джумадылов

Недавно Чешкову из «Человека со стороны» Игнатия Дворецкого опять досталось. В одной остроумной полемической статье он был объявлен «персонажем социальной фантастики», одержимым «беспочвенным максимализмом», тогда как оппоненты его «на деле, конечно же, никакие не ретрограды, а самые обыкновенные, держащиеся за привычное люди... Поставленные обществом в иные производственные условия, обеспеченные реальными возможностями работать по-новому, они и вести себя будут соответственно иначе».

Все это так, значения названных факторов я вовсе не собираюсь преуменьшать, и, однако же, возникает ряд вопросов. Как «общество» будет ставить «обыкновенных» людей в «иные» производственные условия? Кто будет его, общество, представлять, если не те же самые люди? А если так, то какими же им быть — тоже держащимися за привычное или все-таки склонными к максимализму, не беспочвенному, конечно, а разумному, без которого не преодолеть инерции привычного, отжившего?

Партией сейчас принимаются самые решительные меры для ускорения социально-экономического развития страны, повышения эффективности работы, укрепления порядка и дисциплины. Но разве в ходе этого плодотворного процесса не возникают столкновения между «максималистами» или — скажем иначе — теми, кто намерен не на словах, а на деле перестраивать экономику, и теми, кому держаться за привычное все же сподручнее? Такого рода конфликты существовали всегда, однако в пору коренных социально-экономических перемен они, эти конфликты, естественно, становятся особенно острыми. Потому что если человек за привычное держится, так он д е р ж и т с я, и работать по-новому либо не сможет, либо не захочет. И для того, чтобы это неумение, нежелание преодолеть, нужны усилия немалые. Нужны люди, хорошо сознающие, что они-то и есть представители общества и намеченную ими программу действий, кроме них, осуществлять некому. В особенной же цене оказываются те, к кому осознание это приходит раньше, кого оно захватывает глубже, становясь основой натуры, главным стимулом решений и поступков.

Проблема героя, концентрирующего, выражающего передовые общественные устремления, для искусства не новая. Упомянутая пьеса Дворецкого, «Премия» Александра Гельмана, как к ним ни относись, какие просчеты и слабости по прошествии десятка с лишним лет ни обнаруживай, нечто существенное здесь уловили, почувствовали. Перечтите сегодня монологи Чешкова и Потапова, в ту пору взывавшие к дисциплине, порядку, добросовестности,— право, чтение получится поучительное.

Я вовсе не претендую на то, чтобы, основываясь на некоторых выпущенных в последнее время фильмах, определять черты героя середины 80-х годов, его сходства и различия с персонажами запомнившихся произведений десяти-пятнадцатилетней давности. И потому, что «беспочвенных максималистов», явление которых становилось бы подобно явлению Чешкова или Потапова сигналом, знаком социальным, общественным, в наших спектаклях и фильмах последних лет не было. И потому еще, что мы вообще, пожалуй, с излишней поспешностью конструируем схемы героя сегодняшнего, вчерашнего, завтрашнего, будто существуют некие пограничные столбы, непреложно и четко разделяющие его движение во времени. Да нет, человек меняется медленно и новые свойства обретает не сгоряча: в героях 80-х живет герой не столь уж далеких 70-х годов. Человек, если была в нем, ко-

нечно, основа, был нравственный стержень, остается самим собой, но в личности его концентрируется и опыт минувших лет, и веяния дня нынешнего. Сделав эти предварительные замечания, я и хочу поразмышлять о героях конкретных лент, недавно созданных нашими киностудиями. О героях, которых еще рано подвергать «обобщениям», «выстраивать в ряд». У них есть, пожалуй, только одно несомненное сходство: они не склонны держаться за привычное, над ними не довлеет власть того, что в данный момент считается общепринятым.

●

Когда я смотрю на Олега Табакова в фильме «Город невест», где он играет директора текстильного предприятия Геннадия Реутова, мне вспоминается Леша Лямин, сыгранный этим же артистом лет двадцать назад в «Наличии отсутствия» Александра Володина на сцене «Современника».

Это был талантливый, работоспособный молодой человек, совершенно лишенный начальственной жилки да и простого честолюбия, пожалуй, тоже. Ему было едва ли не все равно, за чьей подписью выйдет написанная им статья — его самого или бездарного, но хваткого начальника Куропеева, держащего нос по ветру. В самом деле, полагал Лямин, какая разница, кем мысли будут высказаны, главное, чтобы они были в ы с к а з а н ы, стали общественным достоянием. По ходу спектакля герой Табакова подступался к выводу, что от самых конструктивных идей, если только они будут отданы на откуп куропеевым, останется одна оболочка, одна видимость. Что решающую важность приобретает ч е л о в е ч е с к о е обеспечение идеи; то, чьими руками она будет претворяться в жизнь. Герой Табакова только-только начинал понимать, что если он, Леша Лямин, и подобные ему не возьмут на свои плечи изменение производственных условий, освоение новых методов работы, ничего из этого не выйдет, как бы общество в целом ни ратовало за новизну и прогресс.

Геннадий Реутов из «Города невест» — это как бы Алексей Лямин через двадцать лет, укрепившийся в своем понимании жизни, в принятом для себя способе существования. Если мне скажут, что подобное утверждение слишком категорично — не стану спорить. Бесспорна, мне думается, причастность Реутова к числу лирических героев артиста, мягких, деликатных, интеллигентных, для которых и в молодости, и в зрелости первейшей жизненной ценностью остается высоконравственное, совестливое отношение к людям, к окружающей реальности, к своему делу. Соединенные с обостренным чувством нового, с решительным неприятием инерционного мышления, эти качества дают весьма любопытный вариант современного руководителя, командира производства. Вариант этот очень отличается от варианта, скажем, «ульяновского», где так много значит волевое начало, предельная собранность, мощная целенаправленность энергии. Я в данном случае не различия социальных типов имею в виду, а чисто личностные, человеческие — ведь они-то и делают героя живым, а не схематичным.

Табаков играет человека, по природе своей не приспособленного ориентироваться на ступенях служебной лестницы и, однако, на этой лестнице оказавшегося. Но оказавшегося не по недоразумению, не случайно, ибо с понятием «служебной лестницы» он связывает прежде всего умение рабо-

---

«ГОРОД НЕВЕСТ»
Сценарий и постановка Л. Марягина. Оператор Д. Фатхулин. Художник Н. Маркин. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Беневольская. «Мосфильм», 1985.

«Город невест».
Реутов — О. Табаков,
Одинцова — Л. Зайцева

тать, руководить, отдавать себя делу, а не ловчить и администрировать.

Нет, перед нами, конечно же, не прежний беспомощно доверчивый Лямин. Путешествуя по коридорам министерства, Реутов точно знает, в какую дверь надо непременно достучаться и мимо какой можно пройти, не задерживаясь. Он знает цену своей обаятельной улыбки, которая может подействовать на начальника, а на начальницу в особенности. Герой Табакова даже усвоил манеру, свойственную некоторым представителям его круга,— говорить «вы» тем, кто старше по службе, и «тыкать» подчиненным, в особенности близким, доверенным, которые «поймут правильно». Но как дороги секунды, когда в этой манере вдруг проявятся неестественность, фальшь,— много лет осваивал манеру, органически ему чуждую, а так до конца и не освоил! И как близок, понятен становится Реутов, когда после неудачи производственного эксперимента, которая может стоить ему должности, он, оставшись один, беспомощно плачет, прижавшись лбом к стене,— точно мальчик, которого походя горько и несправедливо обидели взрослые...

Из подобных штрихов, черточек и складывается характер. Характер человека, который, как бы там ни было, убежден, что производственный эксперимент необходимо довести до конца, что, не осуществив полной автоматизации прядильного процесса, предприятие, где он директором, окажется несовременным, вчерашним. И потому, выплакавшись, переборов отчаяние, Реутов пойдет до конца, рискуя местом, престижем и репутацией. И мы, приглядевшись к герою, ощутив и его уязвимость, и отсутствие

«железа» в составе личности, тем не менее поймем, поверим: этот пойдет до конца, иначе не сможет...

С кем же, однако, вынужден биться Реутов, через какие препятствия продираться — административные, хозяйственные, человеческие?

Главный инженер Прохоров в исполнении Георгия Жженова, как и Реутов, человек порядочный. Он выше козней, выше интриг, свое несогласие — и с вышестоящими, и с нижестоящими — выражает только открыто и напрямую. Он тот самый обыкновенный человек, держащийся за привычное, который, однако, как полагают некоторые, будет работать по-новому, создай ему общество иные производственные условия. Многие, конечно, будут работать по-новому, если сдвинуть, подтолкнуть и направить. Прохоров — не будет. Он стал неотъемлемой принадлежностью старых условий и новых, коль скоро они будут созданы, не примет. Более того — станет всячески им препятствовать. Прямо или косвенно, сознательно или бессознательно. Оставаясь честным, порядочным человеком, — вот в чем штука. Еще раз повторю: те или иные обстоятельства формирует не абстрактное общество, их формируют конкретные люди, в этом обществе живущие и работающие. И люди же тем или иным обстоятельствам противостоят...

Некую Пивоварову, обладательницу монументально-начальственной внешности и большого кабинета, куда Реутов, надев обаятельно-простецкую улыбку, ходит решать проблемы своего предприятия, играет Любовь Соколова. Обратив внимание на внешность героини, спешу оговориться: актриса далека от карикатуры, от шаржа. Может быть, едва-едва, чуть — в пределах жанра бытового, сугубо реалистического киноповествования. Пивоварова освоила не столько круг обязанностей, связанных с занимаемой должностью, сколько круг неприменных ритуалов, набор фраз и формулировок. Она, в общем, хорошо относится к Реутову и — надо отдать ей справедливость — помогает ему. Но после неудачного эксперимента с поточной линией звонит Реутову и говорит следующее: «Спасибо тебе, Геннадий Федорович. Отблагодарил ты меня. Я ведь ручалась за тебя перед министром». Позвольте, что же это получается? Значит, «дала добро» на поточную линию, хотя могла и не дать. А он, неблагодарный, подвел. Можно сказать, не оценил благосклонности «матери-командирши». Действительно, по ее мнению, необходима поточная линия, и если да, то на чем оно, мнение, основано? Или: хороший человек просит, прежде не подводил, авось и теперь потянет — вот и вся аргументация, на основе которой министру давались самые серьезные заверения? Мне симпатично доброе отношение Пивоваровой к Реутову, однако доброе отношение и уровень компетентности — разные вещи, а компетентность, судя по всему, и есть уязвимое место «матери-командирши». В общем, тоже «обыкновенный человек», «держится за привычное»... А скажи — нельзя уже так, «на авось», дескать, была не была, скажи — не соответствуете вы нынче, уважаемая, занимаемой должности, что услышишь в ответ? И ведь действительно сложно. Прежде-то соответствовала...

Находясь в кругу подобных взаимоотношений, вынужденный считаться с ними, Реутов не теряет из виду основы, сути, оставаясь деловым человеком, органически соединяющим профессионализм, совестливость и способность мыслить по-современному. (Без честолюбия, стремления «себя показать» тоже, конечно, не обошлось, но это ведь не обязательно плохо.) Ну, а то, что упомянутые взаимоотношения не вполне нормальны, а

порою и ущербны, так это не его вина, об этом нам вместе думать...

●

Бывает и, увы, нередко, что пьеса, фильм, которые нашумели в свое время, очень быстро утрачивают свою притягательность, так что по прошествии нескольких лет и понять трудно, по какому поводу скрещивались копья, разгорался сыр-бор. Реже случается — но все же случается,— когда произведение сцены или экрана, слишком, как казалось некоторым, злободневное, чтобы быть долговременным, продолжает оставаться веским аргументом в дискуссиях последующих лет. Ту же «Премию», того же «Человека со стороны» можно не принимать, можно и дальше пророчить скорое забвение, только вот обойти не удается пока никак. Или «Назначение» Александра Володина — для меня эта пьеса с годами вырастает в цене. И если героев, всерьез задевших наши общественные, социальные эмоции, мы соотносим сегодня — и думается, еще будем соотносить — с Чешковым, с Потаповым, то в этот достойный ряд по справедливости, мне кажется, должен встать и Леша Лямин. Многие к нему сегодня тянутся ниточки — на примере Реутова из «Города невест» я это пытался уже показать.

Иной пример — лента «Нам не дано предугадать». Ее герой — архитектор Нестеров, сыгранный Георгием Тараторкиным. «Он из тех людей, кому удобнее, чтобы проходили через его комнату и мешали ему, чем проходить через другую и мешать другим»,— говорится об одном из давних володинских персонажей. К числу таких людей как раз и относятся Лямин, Реутов, Нестеров. Лямина, человека очень еще молодого, автор оставлял как бы на распутье. Реутов хорошо понял, что стеснительность, застенчивость в деле — качества не безусловно хорошие. Ведь можно достесняться до того, что лица, которым как раз удобнее ходить чужими комнатами, очень вольготно и комфортабельно в этих комнатах обоснуются. Нестеров в общем-то тоже, наверное, это понял, но, дожив до сорока, скорректировать себя, свой способ существования так и не смог. Вот и сейчас его коллега Прошин (Е. Киндинов), лишенный каких бы то ни было сомнений и комплексов, занимает место, которое по праву таланта и умения работать, конечно же, должно принадлежать Нестерову. Но герою Тараторкина легче уступить, пропустить вперед, чем работать локтями. Впрочем, позвольте — а почему локтями? Если у тебя голова хорошая — причем тут локти?

Нестеров едет в провинциальный городок спасать прошинский проект гостиницы, не принятый местными властями, на ходу совершенствовать его, притом что авторство, даже в случае успешного исхода нестеровской миссии, останется за Прошиным. Едет, в сущности говоря, работать на своего малоодаренного, зарвавшегося коллегу. Фильм рассказывает о человеке, который не желает тратить душевные силы на то, чтобы за его талант, его работу воздавалось ему самому, а не кому-то, кто больше преуспел в ухватистости и пробивной силе.

Нестеров переживает драму — авторы, исполнитель роли настаивают на этом. Драму личного свойства — потому что признание способностей, достижений, заслуг, право, никому еще не мешало, а постоянное, многолетнее аутсайдерство скажется на душевном состоянии неизбежно. И дра-

---

«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ»
Сценарий В. Щербины. Постановка В. Кольцова. Операторы А. Заболоцкий, В. Межеков. Художник В. Звонков, Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Воскальчук. «Мосфильм». 1984.

«Нам не дано предугадать».
Нестеров — Г. Тараторкин,
Ольга Николаевна — Л. Савельева

му социальную — ибо талант Нестерова, постоянно используемый прошиными в целях мелких, корыстных, не приносит обществу той пользы, которую мог бы, должен был принести.

Но и выпустить, скрепить своей подписью сырой, неготовый проект Нестеров не может. И «вписаться» в интерьер института, где неготовые проекты принято выдавать за готовые, опять-таки не может, при всей своей мягкости, податливости, потому и выглядит там человеком неестественным, непристроенным, странным. В фильме предпринята попытка рассказать, как Нестеров избавляется от болезненной неуверенности в себе, приходит к осознанию того, что занимать с в о е место в жизни — не зазорно, даже если это место видное. Бог с ним, что видное. Главное — что свое, и допускать к нему тех, у кого нет иных целей, кроме погони за местом, антигосударственно, антиобщественно да, пожалуй, и не вполне морально.

Лямину, наверное, тридцати еще не было, Нестерову — за сорок. Герой «Назначения» приходил к тому, что надо освобождаться от социальной инфантильности, от великодушной терпимости по отношению к куропеевым,— это была веселая решимость человека, у которого вся жизнь впереди. В нестеровском возрасте всякая переделка, ломка себя трудна, болезненна, драматична. В отличие от улыбчивого, светящегося добродушием Лямина, герой фильма «Нам не дано предугадать» угрюм, утомленно сосредоточен. Он и привык существовать как бы на «малых оборотах», жить вполсилы, и в то же время

привычность эта гнетет его, тяготит, гложет. Живет с женщиной, которую не любит, готов расстаться, но только по ее воле, не по своей. Встречает другую женщину, которую не видел много лет, накатило вдруг, осенило: всю жизнь любил только ее — и опять-таки ни на что не может решиться.

Не хочется Нестерову спасать чужой, заведомо уязвимый проект, но вот надавили, и взялся, настоять на своем не сумел. И только когда развивает он перед авторитетной комиссией идеи относительно того, каким образом можно этот проект кардинально усовершенствовать,— с в о и идеи,— глаза его загораются, и голос звучит решительнее, увереннее.

Выступление перед комиссией — эпизод существенный для фильма, ибо здесь вдруг выявляются возможности характера, ранее скрытые, неочевидные. Существенный, но все же недостаточный для того, чтобы характер предстал в реальном движении, в нелегкой, болезненной ломке. До самых последних кадров фильма Нестеров продолжает сомневаться, вправе ли он любить Ольгу, вернуть то, что начиналось в далекой юности. И под силу ли будет большая работа, предложенная ему городскими руководителями, проницательно разглядевшими те возможности, которые поверхностные или корыстные коллеги Нестерова по институту предпочитали не замечать. Впрочем, это неважно, когда именно в герое произойдет перелом, созреет решение, поступок. Важно, чтобы мы поверили: перелом произошел, поступок созрел, но для этого надо понять, какие же подспудные, внутренние процессы готовили решительную перемену.

Их-то мне как раз и недоставало. Не хватало мотивов позднего пробуждения, активизации человеческой личности. Герой убедителен, щемяще правдив, когда мы видим, как в зрелые годы повторяется ситуация его юности и он по-прежнему не может решиться на то, на что не решился тогда, давным-давно. Пока авторы фильма рассказывают об этом, у меня нет претензий к киноповествованию. Мне нравится, как показан приезд героя в город юности, где он когда-то прошел мимо своего счастья, его первая встреча с Ольгой после многолетней разлуки — ностальгически минорное душевное состояние Нестерова передано здесь Тараторкиным с завидной точностью. Удачными в фильме стали и служебные сцены, перипетии, связанные с отклонением, а потом утверждением проекта гостиницы,— они выглядят на экране не как абстракция, которую надо принимать на веру, а как узнаваемая реальность. Это вообще сложно: не увлекаясь специальными, технологическими подробностями, ввести зрителей в а т м о с ф е р у дела, которым занят герой, дать штрихи профессии и показать, как она отпечатывается на характере. Когда на экране Г. Тараторкин и В. Кашпур — это а р х и т е к т о р, причем архитектор столичный, разговаривает с п р е д с е д а т е л е м и с п о л к о м а маленького города, а не вообще творческий человек с вообще представителем власти. Как это делается? Не берусь объяснить... Талантливо делается.

Буксовать картина начинает где-то на середине — там, где герой, так хорошо и интересно заявленный, оказывается перед жизненным выбором. Уважаемые, авторитетные люди убеждают Нестерова: берись за дело, тебе же под силу. Ольга очень недвусмысленно дает понять: сделай хоть полшага навстречу, ты же мужчина. А Нестеров — он по-прежнему в ностальгическом миноре, никаких перемен, внутренних движений не видно. И закрадывается мысль: а может, ему, Нестерову, просто так удобнее? Вокруг него

все суетятся, хлопочут: талантлив, не признан, загадочен, а он в ответ на это «ноль внимания, кило презренья», как говорилось в пору моего детства. Душевный комфорт достигается способами неисповедимыми... Впрочем, это, конечно, домысел, рожденный известной незавершенностью мысли, художественной недостаточностью второй половины ленты...

●

В фильмах «Город невест» и «Нам не дано предугадать» представлены герои неоднозначные, разные, со своими душевными сложностями, но герои интеллигентные, думающие и стремящиеся жить так, чтобы сохранить в себе достоинство работника, труженика. Они способны ошибиться, уступить, даже отступить, но вот к чему никогда не приучатся — это работать спустя рукава, плохо, некачественно работать. Здесь их не сдвинуть, при всей их уступчивости и деликатности. Думается, в контексте сегодняшней реальности эти душевные и гражданские качества приобретают особо существенный смысл...

В «Городе невест» характер, каким он задуман, выявлен последовательнее, точнее. Однако и здесь есть упущения, помешавшие фильму оказаться на уровне лучших его эпизодов. Если герой Тараторкина органично существует в своей профессиональной среде, то служебные, рабочие обстоятельства, из которых состоят будни Геннадия Реутова, даны несколько общо и условно, что явно не на пользу реалистическому киноповествованию, в основе которого — конкретность, узнаваемость, зримость. Вроде бы все на месте — цех, ткацкие станки, автоматическая линия. Я вполне допускаю, что такие они и есть,— и все же не могу избавиться от ощущения ненатуральности, «павильонности» производственного антуража. Он предстает не вполне обжитым, кинематографически не освоенным: реальные, узнаваемые герои существуют в пространстве, про которое вдруг, в явно не предусмотренные авторами моменты вспоминаешь, что это съемочная площадка.

В обеих лентах речь идет о материях, по общепринятым меркам не слишком-то увлекательных для широкой зрительской аудитории. Но разговор в них затеян всерьез, без поддавков и по делу, а это, по моему разумению, способствует увлекательности. А еще им, обеим лентам, присущ подогретый режиссерами актерский азарт, который не может не передаться зрительному залу.

Конечно, когда на экране Табаков, Жженов, Соколова — это само по себе немаловажно для зрительского восприятия. Но важнее то, что в «Городе невест» актеры эти работают именно на том уровне, который можно от них ожидать и требовать. Так же, как и Н. Прокопович, играющий Сюмакова, заместителя Реутова по общим вопросам. Человека, который готов отдуваться, находить выходы из безвыходных ситуаций, получать нахлобучки, выговоры, который в недобрую минуту искренне попросит отпустить его на другую работу, где тише, спокойнее. Он может обидеться на Реутова, который спрашивает с заместителя больше, чем с других, не размениваясь на благодарности, ибо знает, что Сюмаков и сдюжит, и не подведет, и поймет. И, однако, никогда не оставит он директора по собственной воле — и не из-за пресловутой личной преданности, а из-за преданности делу, которое олицетворяется для Сюмакова в фигуре Реутова.

Т. Кравченко (Зоя), А. Табаков (Котя Реутов) только-только начали приобретать экранную известность. И. Чериченко (Оля), если не оши-

баюсь, дебютантка — они тоже нашли в фильме свое место, не затерялись среди мастеров. Роман директорского сына, которого родители по извечной слепоте своей решили оградить от житейских сложностей, с молоденькой ткачихой Олей, настойчивой и активной не оттого, что хочет стать невесткой директора, а оттого, что влюбилась в застенчивого, домашнего Котю, и надо же кому-то проявить решительность,— роман этот показан в фильме с теплотой, симпатией, юмором. И в контрапункте с ним — неудачливый роман Зои, доброй, отзывчивой, женственной, не меньше других заслуживающей счастья, но что поделаешь: ткацкая фабрика — женское производство, город невест...

В фильме «Нам не дано предугадать» рядом с Тараторкиным хороша Л. Савельева в роли Ольги Николаевны, Оли, которой куда труднее расшевелить своего «закомплексованного» Нестерова, чем юной Оле из «Города невест» юного Котю. Актриса играет женщину, исполненную достоинства, сознания собственной привлекательности — и страдающую от «благородства» избранника, который готов уступить тому, кто упорней, настойчивей добивается ее любви. Удачно дополняют друг друга председатель исполкома (В. Кашпур) и представитель главка Самсонов, которого Е. Шутов показывает человеком хитрым, тертым, редко, с осторожностью сбрасывающим маску мужичка-простачка. Но только где мишура, а где истинное — это Самсонов знает. И, почувствовав истинное в недотепе Нестерове, будет помогать ему, защищать его от него же самого.

Проблемность фильмов «Город невест» и «Нам не дано предугадать»

«Первый».
Бакиров — С. Джумадылов,
Карагулов — Н. Ихтымбаев

при всех просчетах и слабостях — не декларативна, ибо погружена в реальную жизненную среду, воплощена в реальных характерах и обстоятельствах.

●

Жизненная среда, увиденная внимательно, воспроизведенная во всех подробностях, привлекает и в фильме «Первый». Мне не случалось бывать в отдаленных сельских районах Киргизии, и я не могу ответственно судить, так живут здесь люди, как показано в фильме, или иначе. Но неторопливый, сдержанный, нешумный экранный рассказ с первых же минут вызывает доверие. Искусство, и киноискусство в том числе, предназначается не для одних ведь свидетелей и очевидцев; одно из его магических свойств — приобщать зрителя к той жизни, которую ему лично наблюдать не приходилось. И если показано правдиво, зритель поверит: правдиво. А если нет — пожмет плечами и отвернется, сказавши себе: не было так в отдаленном сельском районе Киргизии.

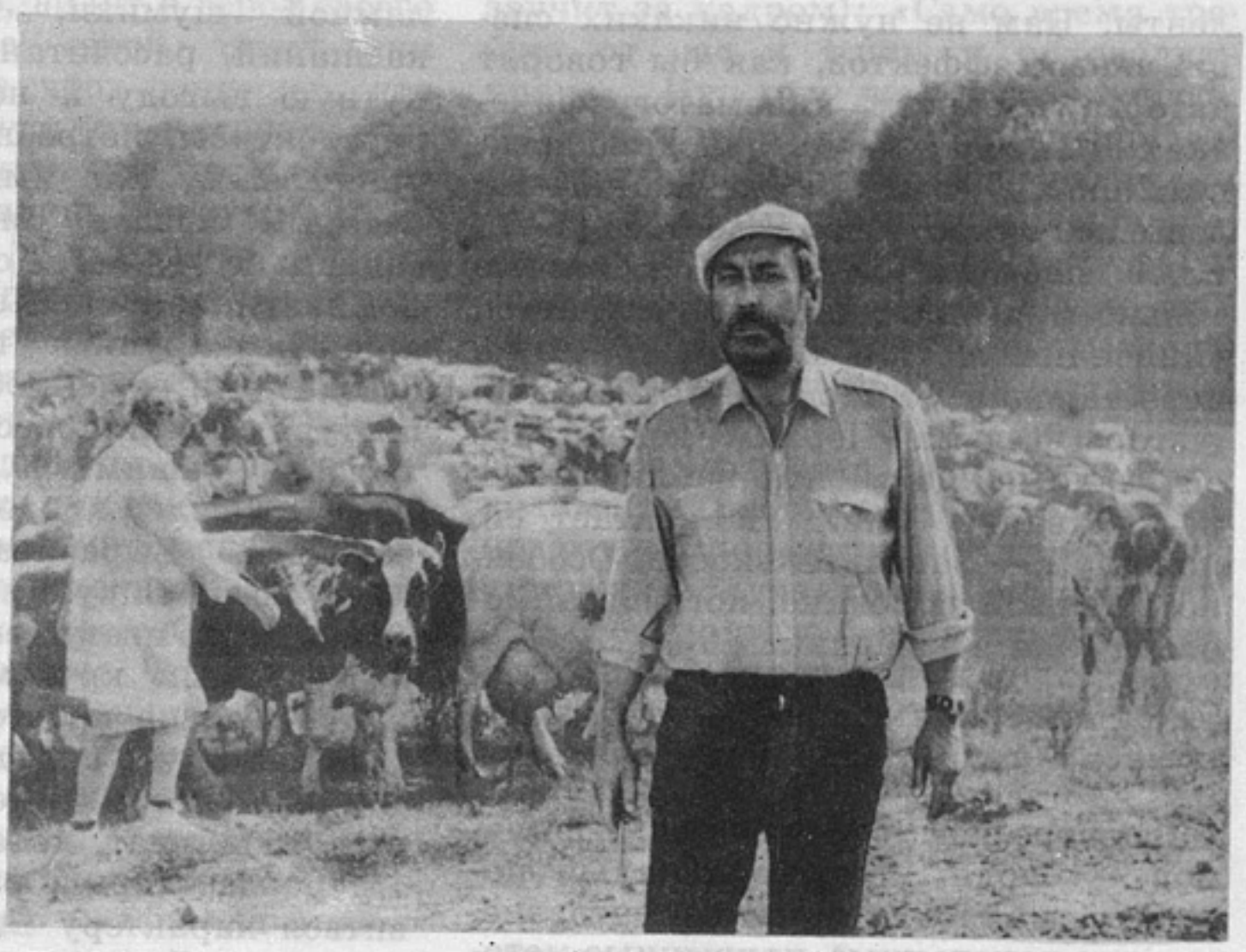
По ходу фильма «Первый» возникает твердое ощущение: было. Был такой секретарь райкома, каким его сыграл Советбек Джумадылов, или очень на него похожий. Была ситуация, когда перевели Бакирова будто бы в процветающий район, а на деле выяснилось, что процветание — видимость, ширма, и многое, оказывается, надо ломать, переиначивать, начинать заново. И ясность вроде бы полная: работать надо эффективно, рентабельно, без показухи, заботиться о реальных интересах людей и дела, а не о том, как они будут выглядеть в сводках, идущих наверх. Это понимает секретарь райкома, это понимает и председатель колхоза Карагулов, но договориться им, оказывается, не так-то просто.

Привычная схема — из райкома давят, а хитрый председатель изворачивается, чтобы и дело сделать, и людей не обидеть, и начальство не прогневить,— здесь опрокинута. Бакиров если и «давит», то чтобы развязать инициативу председателя, помочь ему расстаться с устаревшими канонами. А председатель, умный, волевой, опытный, которого эти каноны отягощали, который обходил их, как мог, почему-то тушуется, упирается, не спешит навстречу Бакирову с открытой душой. Почему? Карагулов в исполнении Нуржумана Ихтымбаева — это человек, который повидал всякое, и умным разговором, зажигательным лозунгом его не очень проймешь. Начальники — хорошие и плохие, умные и не очень — приходили и уходили, а он годами работал на этой земле, заботясь о том, чтобы у людей был достаток, была уверенность в завтрашнем дне. И вот появляется Бакиров, похоже, очень симпатичный и толковый товарищ, но только... надолго ли это? И где гарантия, что не перебросят Бакирова вскорости еще куда-нибудь, срочно ликвидировать какой-то иной прорыв?

Нет, непростое это дело — создавать условия, побуждающие людей работать по-новому. Даже никогда не отличавшийся консерватизмом Карагулов, и тот противится. И не потому, что не понимает или не хочет, как лучше, а потому, что жизнь, увы, научила с оглядкой относиться к ломкам и нововведениям. И если Карагулов опасается пренебречь устаревшими, но действующими еще инструкциями и сеять так, как подсказывает опыт, его ли за это судить? И тут возникает еще один аспект в проблеме новизны и привычности, во взаимо-

---

«ПЕРВЫЙ»
Сценарий Л. Дядюченко, Г. Базарова. Постановка Г. Базарова. Операторы М. Алиев, В. Виленский. Художник В. Мурзин. Звукооператор А. Ахмадеев. «Киргизфильм», 1984.



«Неудобный человек». Бирулин — В. Самойлов

отношениях сегодняшних требований и сложившихся представлений. Человек может держаться за привычное, потому что не умел или разучился результативно, качественно работать. Но он может держаться за привычное и потому, что всегда, в разных, в том числе неблагоприятных, обстоятельствах старался работать качественно, обходил препятствия, которые не было сил поломать, произвольно толковал инструкции, которые не имел возможности отменить, а ведь это тоже инерция, которую преодолеть нелегко. И если сказать такому человеку: не надо больше изворачиваться, общество создает для эффективной, качественной работы условия самые оптимальные, самые благоприятные, не породит ли это душевных, психологических сложностей и у некоторых честных, умелых, знающих дело тружеников, подобных председателю Карагулову?

И забота руководителя, забота секретаря райкома Бакирова — помочь людям преодолеть эти сложности по возможности скорее и безболезненней. Советбек Джумадылов играет личность нравственно привлекательную. Бакиров сдержан, немногословен, он знает, как обесцениваются слова, произнесенные впопыхах и не к месту. Он хорошо усвоил, что только движение реальности, ее неопровержимые примеры могут побудить людей отказываться от привычного, внутренне перестраиваться. И что движение реальности — это, в конце концов, тоже дело рук человека...

Сдержанность героя, однако, временами оказывается чрезмерной. Он ездит по району, беседует с людьми, убеждает, снова ездит... Приглушенность экранного действия начинает отдавать монотонностью. Но дело тут, думается, не в актерах, которые по-настоящему хороши, а в режиссер-

ской установке, в самой эстетике ленты. Нам не нужно никаких специальных эффектов, как бы говорят авторы, никаких кинематографических «манков»; жизнь, правдиво представленная, сама о себе скажет. Но ведь искусство — это достоверность плюс еще что-то. Образ — это не только фиксация, но и концентрация, типизация. Истина банальная, но не перестающая от этого быть истиной. Авторы фильма «Первый» доверились ей не до конца. Лента наблюдательна, правдива, умна. Не хватает ей, пожалуй,— заразительности. Особенно в первой половине, когда взаимоотношения и конфликты только завязываются.

●

В центре рассмотренных нами фильмов — люди, которые, каждый по-своему, приходят к мысли, что вчерашние накатанные, привычные методы хозяйствования не соответствуют сегодняшним партийным, государственным, не могут обеспечить качественно нового уровня в нашем социально-экономическом развитии. Люди, часто оказывающиеся для окружающих неудобными, ибо взрывают они инертный покой, настроенность на то, что как было, так и будет, и нечего делать лишние движения.

Фильм режиссера Аждара Ибрагимова так и называется — «Неудобный человек». В центре его — фигура председателя колхоза Бирулина, опытного руководителя, рачительного хозяина, который всегда стоял на том, что залог успеха колхозного дела — в гармоническом сочетании интересов крестьян и интереса государственного, всю жизнь боролся против рекламной шумихи, конъюнктурных кампаний, рассчитанных на сиюминутную выгоду и не учитывающих перспективы, потребностей для завтрашнего. У Владимира Самойлова, который играет Бирулина, актера социально чуткого, острого, есть запоминающиеся сцены, выразительные проходы, крупные планы, когда в глазах — и горечь обиды оттого, что поступают с ним жестоко, несправедливо, и решимость, задавив обиду усилием воли, продолжать работать, бороться. Выразителен, например, кадр, когда Бирулин — один посреди бескрайнего цветущего поля и простор необозримый кругом, но герою кажется, что на просторе этом нет для него места, что податься ему некуда...

Однако в той системе художественных координат, которая предложена авторами, всерьез раскрыться, проявиться характеру Бирулина возможности нет. Впрочем, правильнее было бы говорить не о системе художественных координат, а о ее отсутствии.

Прежде всего для меня остался неясным принцип драматургической композиции картины. И речь идет не об отдельных художественных решениях, которые могут вызывать спор, а об очевидном нарушении логики в развитии действия. В первые же минуты фильма нам показывают заседание бюро райкома, где Бирулина за якобы допущенные им ошибки отстраняют от должности председателя колхоза. А дальше... дальше вперемежку идут кадры, где Бирулин предстает то как снятый председатель, то как действующий. Замысел, идея? Бирулин уже не председатель, но все нити по-прежнему сходятся к нему? Да нет, в этом случае сцены, где Бирулин отдает распоряжения, а люди их выполняют, должны были быть сделаны как-то по-другому, на ином градусе внутреннего напряжения, чтобы стало ясно: колхозники, несмот-

---

«НЕУДОБНЫЙ ЧЕЛОВЕК»
Сценарий А. Делендика, А. Ибрагимова. Постановка А. Ибрагимова. Оператор А. Кузнецов. Художник Г. Турылев. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор Н. Калиниченко. «Мосфильм», 1985.

ря ни на что, видят в герое своего руководителя, а герой, опять-таки несмотря ни на что, понимает, что не может обмануть их надежды, доверие. Сцены «сыграли» бы, проявись в них продиктованные ситуацией неоднозначность, драматизм отношений. Кульминацией могло бы стать, к примеру, общее собрание, где колхозники выражают свое несогласие с решением бюро райкома. Однако упомянутые неоднозначность и сложность, если только они имелись в виду, обернулись драматургической неразберихой, непоследовательностью, эклектикой, а колхозное собрание было, но только за кадром. То есть и эта возможность проявления характеров через конфликтную ситуацию оказалась упущенной. И хочешь не хочешь, создается впечатление, что возникли некие сложности при компоновке, монтаже отснятого материала и авторы преодолевали их не самым творчески плодотворным способом. Оттого и характер Бирулина дан в фильме не целостно, а кусками, фрагментами, не очень друг с другом стыкующимися.

Не удалась, пожалуй, и попытка «утеплить» образ секретаря райкома, представив его в облике миловидной, привлекательной женщины (С. Коркошко), страдающей к тому же из-за неудавшейся личной жизни. Утепляй не утепляй, а интересна такая фигура может быть прежде всего поступками, незаурядными как человечески, психологически, так и с точки зрения гражданской, общественной. Поступки секретаря райкома Новиковой — это видимость, кинематографический допуск. Вначале Новикова совершает грубый просчет: по ее инициативе снимают с работы уважаемого председателя колхоза, которого она, человек в районе новый, по сути не знает. В финале, осознав ошибку, Новикова произносит многозначительную высокопарную фразу (голос звучит за кадром): «Само время требует от нас и жить, и руководить иначе». Ну, при чем тут, скажите, требования времени? И хорошо ли прикрывать такими обязывающими словами явный, элементарный промах, который для серьезного руководителя ни в какие времена не простителен? Честно говоря, они несколько беспокоят, эти попытки вытащить, спасти неудачный фильм, «укрепив» его словами о зове времени, о необходимости работать, руководить по-новому,— попытки, кстати сказать, и прежде случавшиеся, но доказавшие свою полную бесперспективность. Надо бы обходиться побережнее с действительно существенными, действительно знаменательными словами.

●

Искусство наше в лучших своих образцах всегда было чутко к поворотным, коренным процессам, происходящим в обществе, к тому, какое выражение, какой отклик находят они в человеческих душах. Человеку — созидать, перестраивать, строить, отвечать за сделанное. Понять его таким, каков он есть, о чем думает, что хочет, может, на что способен,— это и значит понять день сегодняшний.

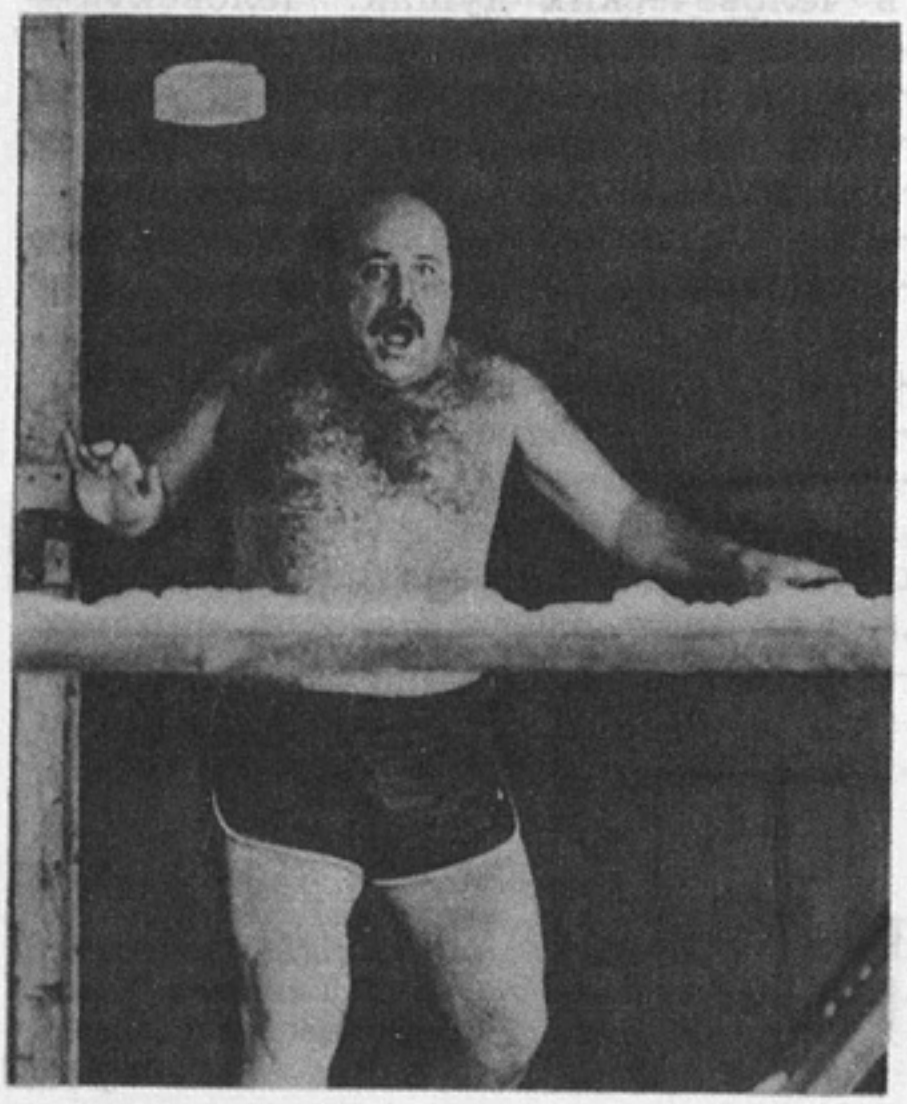
Л. ПОЛЬСКАЯ

Кто мы без Сан Саныча?

Разборы и размышления

«Прохиндиада, или Бег на месте».

Любомудров — А. Калягин



Первая мысль после просмотра фильма «Искренне Ваш...», что он вторичен по отношению к «Прохиндиаде», вышедшей несколькими месяцами раньше. Да к тому же вспомнилась и «Блондинка за углом». Ведь один и тот же тип героя! Мало того: и жанр один — комедия. Право, соблазнительно выстроить фильмы в очередь — на первый-второй рас-считайсь! Потом начинаешь прикидывать: а присутствует ли здесь грех вторичности? Что, если подойти к этим фильмам с другими мерками?

Ведь пройдет несколько лет, и сотрется дистанция в месяцы, которая сейчас столь отчетливо разделяет наши фильмы. Скорее всего, мы станем вспоминать их как нечто единовременное и даже единое, выражающее общий интерес к острой социальной проблеме. Так что вряд ли надо доискиваться, за какой из трех комедий первооткрытие темы. Если по справедливости, лавры здесь принадлежат не кинематографу, а публицистике, что закономерно и естественно при ее маневренности и быстроте отклика. В преемственности культуры (от публицистики — к кинематографу, литературе) мы видим лишь разность средств, преследующих, по сути, одну и ту же цель.

Цель! Да в чем она? Показать прохиндеев? Всякий их видит. Уничтожить? Да не смогут этого сделать ни три фильма, ни даже тридцать три. Наверное, цель — в создании общественного климата, который способствовал бы гласности суждений о том со-

---

«ИСКРЕННЕ ВАШ...»
Сценарий В. Азерникова. Постановка А. Суриковой. Оператор В. Симаков. Художник И. Шретер. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1985.

«ПРОХИНДИАДА, ИЛИ БЕГ НА МЕСТЕ»
Сценарий А. Гребнева. Постановка В. Трегубовича. Оператор В. Мюльгаут. Художник В. Костин. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Левитина. «Ленфильм», 1984.

циальном феномене, самое точное и образное имя которому дано в названии фильма сценариста Анатолия Гребнева и режиссера Виктора Трегубовича. Прохиндиада!
Вот оно — и явление, и герой!

●

Человек среднего возраста, инженер НИИ, женат, имеет взрослую дочь. Деловые качества: инициативный, исполнительный, пунктуальный, вежливый. Таковы «черты характера» Сан Саныча, если абстрагироваться от того социального контекста, в котором он себя проявляет.

Вторая половина названия фильма А. Гребнева и В. Трегубовича является как бы философским комментарием к первой и, в общем, сразу и без утайки открывает авторское отношение к той жизни, которую — день за днем, год за годом — проводит в трудах и хлопотах Сан Саныч: бег на месте. Никуда, мол, он не убежит от себя, ничего, кроме новой мебели, дачи, квартиры, не приобретет, и все — суета сует.

Но вот еще один человек среднего возраста (впрочем, нет — Паше Добрынину, тому, кто всегда подписывается «искренне Ваш», наверное, под сорок, по нынешним меркам — достаточно молод). Инженер на вентиляторном заводе, женат, детей нет. Деловые качества: инициативный, исполнительный (далее — см. выше).

Если бы не возникали кощунственные ассоциации с серьезными проблемными фильмами вроде «Премии» или «Обратной связи» и не имело оттенка пародии само сравнение, я без обиняков назвала бы «Прохиндиаду» и «Искренне Ваш...» фильмами производственными. Нужды нет, что самому производству — заводу и НИИ — авторы уделяют не так много внимания. Они следуют за своими героями, а те беспрерывно занимаются производством материальных и даже духовных благ, но, к сожалению, за пределами своей основной работы и даже в ущерб ей.

Сан Саныч и Паша Добрынин представляют собой неформальный, нигде не узаконенный диспетчерский центр «на общественных началах», занятый решением многих проблем, которые простым смертным кажутся непосильными. Они прихотливо связывают людей, которым и в голову не приходит, что они необходимы друг другу.

Здесь нужен пример. Беру его из фильма «Искренне Ваш...». Дюраль позарез нужен директору театра, чтобы построить из него декорацию для неистощимого на выдумки маэстро. Паша — человек в театре посторонний — берется все устроить, но для этого надо, чтобы режиссер прослушал дочку того самого «дюраля». Таково движение дела. А заодно и движение сюжета в фильме.

Казалось бы, Паша, который так ловко устраивает это движение туда-сюда, альтруист чистой воды. Но не стоит заблуждаться! Действительно, в результате он устроит всех, и, что называется, «победит дружба». Но цепь моментально рассыпалась бы, если б из нее выпало то самое звено, которое представляет интерес для Паши: главная роль в ближайшей постановке должна быть отдана молодой актрисе Кате, в которую, кажется, он, Паша, влюблен.

Такова механика дела. По справедливости надо было бы написать Дело — с большой буквы, потому что ему отданы вся страсть и все таланты, коими награждены Паша и Сан Саныч. И не вправе мы пропустить одну немаловажную деталь, которая в наших глазах может возвысить их: смелые люди! Мало того, что оба (да, кстати, и Наденька, блондинка из универсама) действуют на грани закона и беззакония, они ведь все свои дела устраивают в основном под честное слово. Их обещания редко зафиксированы на бу-

маге, но если пообещали — будьте спокойны, сделают. Кодекс чести? Если хотите, да. В новом, неожиданном преломлении. Недаром же Сан Саныч, прохиндей откровенный, не таящийся, говорит о «науке дружбы». Дружбы! Правда, расписанной по алфавиту в телефонной книжке.

Работа у Сан Саныча и Паши Добрынина, хоть и не имеет плана, очень тяжела и интенсивна. У них трудная жизнь, без отгулов и отпусков. Вот Сан Саныч сидит в своем роскошном — академик позавидует — кабинете за письменным столом размером с небольшую комнату. На столе — электрическая пишущая машинка, гора бумаг, конверты, он что-то пишет и пишет... оказывается, подписывает поздравительные открытки. Попробуйте вот так, от руки, триста открыточек подписать! Тяжко. Поэтому Сан Саныч, свалившись, тут же и засыпает.

А открытки — это связь, контакты, и телефон — связь. Раз впрягшись в свою телегу, они, Паша и Сан Саныч, не могут вырваться на свободу. Посредничество — их страсть, профессия и миссия. Как кричит Сан Саныч, когда, уже пригласив гостей на свадьбу дочери, узнает, что та отказалась от жениха: «Выключи телефон, мне нечего сказать людям!» Думаете, речь только о том, как неловко ему, отцу, объяснять всем дочкин фортель? Нет. Ему нечего сказать людям в высшем (для него), миссионерском плане, потому что его предназначение — обеспечивать надежность связей. Как сапер, наш Сан Саныч не имеет права на ошибку.

Ход сюжета в «Прохиндиаде» — это продвижение главного героя через цепь различных дел и мероприятий. Но при этом, мне кажется, авторы упустили одну сторону в своем анализе: они увлеченно собирают симптомы и ставят верный «диагноз личности», но — продолжая сравнение в терминах медицины — совсем не интересуются анамнезом, как индивидуальным, так и социальным. С чего все началось — у Сан Саныча, например? И когда появились первые признаки болезни?

Тут ответ — очень мягкий — дает лишь фильм «Искренне Ваш...». Однажды молодой человек, астроном Паша, должен был починить линзу телескопа. Оказалось, что сделать это очень трудно, если идти тривиальным путем, то есть обратиться в мастерскую. Помогли ему пути обходные. Раз попробовал — получилось легко, и понравилось. И вошел во вкус, забросив звездные науки.

Авторы фильма на этом останавливаются, предоставляя нам самим идти в своих размышлениях дальше. Наверное, полагаются на наш социальный опыт: обстоятельства, ситуация — вот что повинно. Догадливый зритель эти намеки поймет, но в фильме подтверждения искать не стоит. Нет их, подтверждений.

А взамен нам предложена — как бы ненарочно — игра иных смыслов, более возвышенных.

Здесь настало время объясниться по поводу очень странного и столь же интересного совпадения. Герои двух фильмов — Паша Добрынин и Николенька из «Блондинки за углом» — бывшие астрономы. Теперь один из них подвизается в инженерной должности на вентиляторном заводе, а другой — подсобник в универсаме: куда ж еще идти человеку, отчаявшемуся получить сигналы далеких цивилизаций!

Романтическое таким образом откровенно сталкивается с меркантильным. Вечное — с сиюминутным. Звездное — с земным. Что ж, чем выше, тем сильнее удар? Наверное, так. Но есть еще один смысл в столь резком столкновении.

Прохиндейская идея осенила астронома Пашу вдруг, внезапно, когда он вышел из обсерватории, —

«Искренне Ваш...».
Паша Добрынин — В. Соломин

будто черт попутал. Да и не он ли окрутил разочаровавшегося в астрономии Николеньку, когда тот внезапно, в одночасье, влюбился в продавщицу из универсама? Уж не было ли совершено где-то там, наверху, сделки между богом и чертом за души посягателей на тайны небесных сфер? А разве, к тому же, за названием «Прохиндиада» не прячется иное, лукавое, издавна знакомое — «Дьяволиада»?

Слишком серьезный подход к этим комедиям?.. Да, наверное. Если уж и существует такой мотив, то лишь в плане пародии, крайне к тому же обытовленной. И что греха таить, все мы горазды на почве, вспаханной Гете, Достоевским, Томасом Манном, — чуть только нам намекнут — видеть судьбоносную встречу с ловцом душ. Вот и здесь бросают намек — как отказаться? Черт попутал, бес вселился.

Но неужели это и есть причина или, как уже мы здесь обозначили, анамнез? Только и всего? Так быстро и безболезненно, и легко... Выходит, что и я сейчас рискую, дописав эту фразу и выйдя из дома, по какой-то случайности вступить в новую эру, начать иную жизнь — отчего эта статья никогда не будет дописана. Этак все мы уравнены в нашей внутренней готовности и способности к тому преображению, которое произошло когда-то давно с Сан Санычем и однажды — с Пашей Добрыниным. Мне бы этого не хотелось. Не желаю чувствовать себя потенциальным прохиндеем!

Но... с другой стороны: если бы Паша смог сразу починить линзу, то ничего бы не случилось, не было бы конфликта между звездной и земной материями, и герой, как говорят, остался бы равен самому себе, не

претерпев душераздирающих метаморфоз. Да и мы так же часто зависим с нашими линзами, автомобилями и диссертациями от кого-то и чего-то. Проблемы бытия вторгаются в нас извне, они не запрограммированы в нашей человеческой сути и потрясают нас помимо нашей воли и желания.

Быть может, поэтому я не хочу отделять себя от «прохиндеев». Ведь и вправду Сан Саныч и Паша возмещают нашу собственную неповоротливость, деловую беззащитность. Они нужны нам, и если мы не хотим стать в один с ними ряд, то надо признать, что они работают не только для себя, но и для нас. Порой мы сами создаем их. И оттого несправедливо думать, будто эти фильмы — только о них. О нас тоже! Да разве хотя бы однажды не оказывался каждый из нас в роли клиента какого-нибудь Сан Саныча? Поэтому не хочу строить стену между ними и нами, чистенькими. Любой, мало-мальски самокритично настроенный человек, не страшащийся угрызений совести, станет смотреть эти фильмы как фильмы о себе.

Это и есть тот главный, основной перекресток, на котором происходит встреча фильмов и зрителей.

Сан Саныч, наверное, горячится, уверяя, что «я без вас проживу, а вы без меня — нет». Его сила в том, что обе стороны испытывают потребность друг в друге. Сан Саныч на коне, пока сохраняется это равновесие, а одинокий — он ноль, клерк, которого можно заменить одной строкой приказа. Но и мы... кто мы без Сан Саныча?

Точка зрения авторов «Прохиндиады» и фильма «Искренне Ваш...» на своих героев недвусмысленна. Она выражена уже в избранном ими жанре — комедии, которая в фильме Анатолия Гребнева и Виктора Трегубовича тяготеет порой к гиперболическим формам сатиры, а в «Искренне Ваш...» расцвечена лирическими мотивами...

Жанр — это ракурс взгляда на материал. Ироническая комедия как бы сразу ставит точки над «i», кристаллизуя жизненные ситуации и определяя статус героев: это те, которые не просто смешны в нелепых потугах поспеть, достать и приобрести, но и страшны в своей неразборчивости в средствах приобретения. И я, вслед за авторами, готова иронизировать и смеяться, выражая тем самым свою солидарность — солидарность человека, который, как и авторы, погружен в реальность, выталкивающую на поверхность сан санычей. Но замечаю порой, что ирония и сарказм А. Гребнева и В. Трегубовича переходят в простую насмешку над звериными инстинктами жизнелюба. И цель комедии здесь начинает двоиться между развлечением и осмеянием. Накопленная сатирическая энергия разбивается о прием комический и гасится им. Сан Саныч приезжает на строящуюся дачу в «левом» «рафике», в следующий раз — на «скорой помощи», а в третий раз — на пожарной машине. Ну надо же, до чего ловкий парень, восхищаемся мы, никаких преград не знает! Пожарная машина — лишнее доказательство его изворотливости, а основное... дача, скажем,— она из-за транспортных средств остается где-то на периферии внимания как один из объектов приложения неистощимой энергии Сан Саныча.

Что же касается главных героев, то и Виктор Трегубович, и Алла Сурикова выбрали очень хитрый и оправданный прием — они заставили нас, зрителей, пройти испытание обаянием прохиндеев. Александр Калягин — Сан Саныч и Виталий Соломин — Паша неотразимы. Можно сказать, что в их глазах светится ангельская чистота, благодушие даже.

Происходит нечто странное: хочу их ненавидеть, но не могу — по ходу фильма — не посочувствовать. И внезапно ловлю мысль оправдательную, закравшуюся как бы ненароком: а может быть, передо мной просто-напросто современный вариант вечного типа бонвивана? В конце концов, оба они действуют в пределах закона, хоть и на грани его. Но на грани же! Не случайно следователь в «Прохиндиаде» говорит родственникам удравшего, испарившегося Сан Саныча: «Вернем вам вашего мужа». Вернем, а не осудим! А если так, то, может быть, это люди действующие — в противоположность дремлющим или неповоротливым,— наши «homo faber» или, как говорили сто лет тому назад, люди «энергические»? Так и предоставить бы им волю в силу исключительных их деловых способностей вершить дела — уже на формальной, безупречной, с точки зрения закона, основе? Впрочем, нет. Этот прием с моей стороны бесчестен: хочу нагрузить фильмы собственными наблюдениями и выводами, которые если и существуют, то далеко за их пределами. А в самих фильмах авторская ирония меня отрезвляет: герои обаятельны, потому что таковы они в реальности. И это верный ход: обладай Паша или Сан Саныч грубостью барышни из окошка железнодорожной кассы — ничего бы у них не вышло: ни дюраля — прослушивания — декорации, ни аспирантуры — свадьбы — дачи. Да-да, таковы они в действительности, и авторам менее всего хочется, чтобы мы хоть на шаг отступили от нее.

В соответствии с этим посылом строится второй план фильмов: все должно быть узнаваемо и осязаемо. Нам, собственно, многого не надо, мы по одному намеку можем воссоздать целое, ведь наше досье на реальность ничуть не меньше, чем у авторов картин «Прохиндиада», «Искренне

«Прохиндиада, или Бег на месте». Любомудров — А. Калягин

Ваш...» или «Блондинка за углом». Мы сами из той толпы, сквозь которую бежит по утрам в свитере и спортивной шапочке Паша Добрынин. Бежит герой фильма, но и не только он. Это сотни бегущих — повальная болезнь, надежда на чудо вечной молодости.

На вентиляторном заводе из подсобки выходят люди с авоськами, из которых торчит знаменитая «полукопченая».

В грязной рыночной забегаловке звучит голос Шаляпина — мы привыкли к тому, что бесстрастное радио вещает, не разбирая места и настроения слушателей, и сразу же узнаем приевшееся нелепое, внушенное сочетание Моцарта и Вивальди со столовками, поездами дальнего следования и зонами отдыха.

Узнаем! Прекрасно. На это и рассчитывали авторы, погружая своих

героев в плотную атмосферу сегодняшнего быта. Однако...

Смешной закон был выведен мною после просмотра трех фильмов о прохиндеях. Назван он «два из трех», и суть его состоит в том, что детали второго плана на редкость схожи и встречаются — в разных комбинациях — по два раза. Поясню на примерах.

На правах героев второго плана в «Прохиндиаде» и «Искренне Ваш...» фигурируют телефоны и телефонные книжки. В «Блондинке за углом» показателем сомнительно приобретенного благополучия выступает автомобиль «крайслер», а в «Прохиндиаде» — «мерседес». В «Блондинке» — бассейн с баром, а в «Прохиндиаде» — сауна со всеми полагающимися «деталями». Свадьба в «Блондинке» и в «Прохиндиаде» — эти эпизоды несут одну и ту же смысловую нагрузку, являя собой апофеоз жизненного успеха. Да и стилистически они близки; сняты в духе пародии на великосветский раут, куда — что в том, что в другом случае — собрались престижные академики и нужные завмаги.

Теперь об актерах. Две роли играет в этих фильмах Татьяна Догилева и оба раза — по прихоти судьбы — в эпизодах свадеб выступает невестой. В «Прохиндиаде» и картине «Искренне Ваш...» появляется Валентин Смирнитский, исполняя практически одну и ту же микророль. Его персонаж — сытое, умиротворенное существо, возникающее оба раза в интерьерах ресторанов. Дважды мы видим Алексея Жаркова — в «Прохиндиаде» и «Блондинке за углом». Роли у него — по отношению к Валентину Смирнитскому — полярного плана, он представляет человека «низкой квалификации», сумрачного и затрапезного.

Давным-давно, на заре кинематографа, известного русского актера спросили, кого он играет в тех двух фильмах, съемки которых проходили одновременно. «Черт его знает,— ответил тот,— каких-то двух любовников — одного с бородкой, а другого без бороды». В. Смирнитский и А. Жарков точно так же могли бы обозначить те две роли, которые им пришлось сыграть в вариациях на темы прохиндиады.

И даже образы жен в «Прохиндиаде» и «Искренне Ваш...» по существу представляют собой нечто однообразное. Домохозяйка Тоня (Л. Гурченко) и биолог Люда (Л. Удовиченко) живут своей собственной жизнью, лишь потребляя (кстати, не задавая вопросов) те блага, которые им предоставляют мужья.

«Сказки обладают одной способностью: составные части одной сказки без всякого изменения могут быть перенесены в другую»,— написал В. Я. Пропп.

И мы тоже позволим сделать себе подобные перестановки, поскольку перед нами фильмы, которые близки не только деталями фона, так сказать, частностями, но и основными мотивами и сюжетными ходами. Свадьбу из «Блондинки за углом» вполне можно вмонтировать в соответствующее место «Прохиндиады», благо роль невест исполняет одна и та же актриса и стилистически эпизоды однородны. Сан Саныч устраивает прослушивание в филармонии для своей дочери, а Паша Добрынин — прослушивание «дюралевой дочки» у маститого театрального режиссера. Сан Саныч строит дачу, а Блондинка — еще не дойдя до ЗАГСа — уже начинает менять квартиру. В начале фильма «Искренне Ваш...» нам дают понять, что пассия Паши — официантка из кафе. А у Сан Саныча — едва ли не безымянная молоденькая сотрудница, сидящая с ним в одном кабинете.

Разберемся с местом работы: Пашу

с вентиляторного завода переведем в НИИ, а Сан Саныча — наоборот. Ведь и тот, и другой корпят на должности скорее всего невысокой, рабочее время проводят одинаково — у телефона — и исчезают с рабочего места одинаково часто. Поэтому многие эпизоды на работе тоже взаимозаменяемы.

Достаточно перестановок? Мне кажется, вполне.

Длинный ряд совпадений на разных уровнях вызывает к себе двойственное отношение. С одной стороны, схожесть деталей и ходов закономерна. Телефон и сауна — не просто живописные мелочи, волей мистического совпадения выхваченные из хаоса бытия и быта. Это своего рода атрибутика, без которой невозможна социальная классификация героя и проблемы. Вещный ряд необходим для их опознания и для дешифровки, он несет ту же нагрузку — смысловую и знаковую,— как, например, весы в руке Фемиды. Все эти телефоны, сауны, рестораны, «мерседесы» — ключ, общий код, которым в равной степени владеют и создатели фильмов, и зрители.

Так выходит с одной, оправдательной, стороны. А с другой...

В чем все-таки загадка зеркального отражения фильма в фильме, отражения настолько отчетливого, что мы смогли — для пояснения его — вспомнить о некоторых устоявшихся в культуре канонах?

Рискну предложить свое объяснение: мне кажется, что «Прохиндиада», «Искренне Ваш...» и «Блондинка за углом» в комедийном жанре скорее описывают явление, нежели анализируют его. В этом описании берется все самое яркое и характерное, то, что возмущает нашу нравственность, как говорится, на каждом шагу. Фильмы похожи на серию блиц-фотографий, снятых скрытой камерой: Сан Саныч у ректора института... Сан Саныч в забегаловке с жуликом крупных масштабов... Сан Саныч в своей роскошной квартире... Паша в кабинете директора театра... Паша в целях мелкого шантажа кидается под машину...

Эти фильмы — очерки, эскизы, первое слово, сказанное после публицистики художественными средствами кинематографа. Авторы стараются ухватить и высветить явление, смехом проверить свое сомыслие со зрителями. Они пренебрегают потаенным и берут видимое, уже проявленное в действии, поэтому не углубляются в корни явления, принимают его как горькую данность и тем самым отсекают довольно мощный и значительный пласт, способный многое прояснить.

Одинаково понимая, что прохиндейская идея не может не привести к трансформации личности, они — всем ходом сюжета — накапливают ту «отрицательную энергию», которая должна, по их мнению, взорвать личность прохиндея изнутри.

И вот тут-то, на стадии вывода и прогноза, все три фильма резко расходятся. Жанр сатирического осмеяния, на котором держался миттельшпиль сюжета, оказался несостоятельным там, где пришлось искать заключительное слово, отвечать на вопрос: а что же дальше? Что ждет их — наказание, раскаяние, прозрение? Здесь окончательно складывается авторское отношение к героям, ими же придуманным. И оно, как ни странно, выдает их растерянность — одновременно перед типом личности, который оказался в центре внимания, и перед той социальной реальностью, которая выталкивает его на поверхность.

Самую суровую модель предложили авторы «Прохиндиады»: Сан Саныч, которому кажется, что уже всякий милиционер смотрит в его сторону, с перепугу садится в «мерседес», за-

писанный на его имя жуликом-пахаком, и, еле выруливая из переулка, уезжает. Затем мы видим этот «мерседес» на горных дорогах, на пути в Улан-Удэ. Машина мчится с бешеной скоростью, но оказывается, что за рулем никого нет. Пусто. Исчез Сан Саныч. Дематериализовался. Опять высшие силы... Ну и слава богу, вздохнем, одним прохиндеем меньше. Будь то басня — сочли бы за мораль: так случится с каждым, кто захочет жить легко и неправедно.

В финале фильма «Искренне Ваш...» преобладает надежда на то, что Паша Добрынин вернется на путь добродетели. К этому нас ведут через фильм, пронизав его комическую структуру лирическими мотивами. Дело в том, что Паша, просто не замечавший своей не от мира сего биологини-жены, искренне влюбился в молодую актрису, нежную и хрупкую. А как судьба проявляет свою неблагосклонность, когда речь идет о юных артистках? Конечно же, Кате не давали в театре больших ролей. Это и стало целью Паши: использовать все свои средства и связи, чтобы роль была! К финалу авторы укрупняют мотив любви — единственного, что, по их мнению, может спасти героя.

И, наконец, третья модель финала — «Блондинка за углом». После наказания, которое придумали для Сан Саныча А. Гребнев и В. Трегубович, после надежды, подаренной в фильме «Искренне Ваш...» В. Азерниковым и А. Суриковой, нам предлагают совершеннейшую идиллию где-то в районах Арктики и Дальнего Севера. Там, среди вьюг, в заброшенной хижине процветает возвращенный астрономии Николенька с бывшей продавщицей-прохиндейкой и малолетним ребеночком. Какой резкий перепад по сравнению с предыдущим эпизодом — свадьбой, откуда драпанул Николенька, и, казалось, так вовремя! Но чего только не случится в фильме, названном в титрах «фантастической историей»! Перед фантазией авторов пасуем.

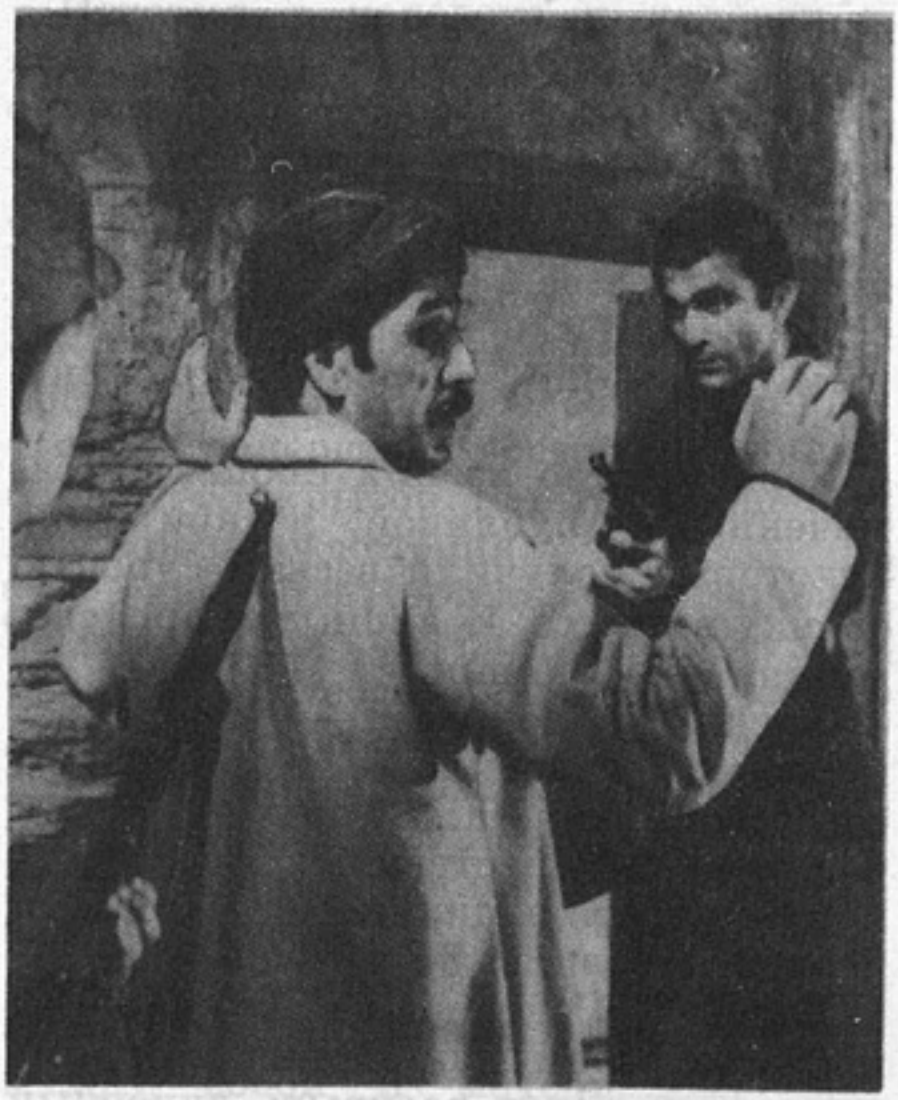
Ублаженный столь неожиданным счастливым финалом, зритель может довообразить недостающий эпизод: Наденька нашла в себе силы поставить духовное над материальным, прочла пару книжек из жизни декабристских жен и поспешила за своим женихом туда, где вместо «сладкой жизни» — все сплошь испытания верности: «и снег, и ветер, и звезд ночной полет...» «Благодаря» (специально беру слово в кавычки) финалу, фильм объявляет все свои попытки сатирического подхода к проблеме мнимыми и превращается в произведение, чей единственный и самоценный смысл — развлечь зрителя при участии популярных актеров.

Не стоит лукавить: «Прохиндиада», «Искренне Ваш...», «Блондинка за углом» — при всех своих различиях — тоже фельетоны «на злобу дня». Но наше изначальное внимание к ним гораздо серьезнее, нежели праздное любопытство. Это сюжеты долгожданные, темы вымечтанные. И если благородные посылы авторов не нашли равноценного отражения на экране, то оттого, быть может, что нащупаны первые, самые очевидные проявления актуальной проблемы. Не существует в искусстве темы, которую можно было бы закрыть. Но есть темы только что открытые. И, в первый раз зачерпнув из источника, разные авторы — и сценаристы, и режиссеры — наткнулись на одну и ту же породу, один и тот же материал. Они не открыли нам ничего невиданно нового, потому что сняли первый слой. Для искусства этого мало. Но, говоря об этом, мы должны помнить, что привело авторов к этому источнику задетое, потревоженное и неравнодушное нравственное чувство.

Е. ЛЕВИН

Богатство истории и нищета истерна

Разборы и размышления



В наши дни с особой силой прозвучала мысль о том, что гражданская и политическая зрелость, обретаемая каждым новым поколением советских людей в ходе общественной практики, неотделима от истории страны, от ее героических страниц, от освободительной борьбы народных масс. Воспитание историей, указывает партия, — незаменимый инструмент формирования гражданского сознания, советского патриотизма и интернационализма.

Мы знаем, что эта идейно-художественная задача возникла и была осознана советским искусством уже в 20-е годы, в том числе и кинематографом: в фильмах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Н. Шенгелая, Г. Козинцева и Л. Трауберга он обращался к прошлому, далекому и близкому, для того чтобы раскрыть закономерности исторического процесса, показать решающую роль народных масс в освободительной борьбе и воспеть революционный коллектив, воплощающий творческую, созидательную силу истории. Основоположники социалистического киноискусства заложили традиции — не только идейные и эстетические, но и этические, в русле которых наш многонациональный экран добился выдающихся успехов в разработке историко-революционной темы. Новаторское развитие и обогащение этих фундаментальных традиций остается важнейшей задачей современного советского кино.

Суть этих традиций, как известно, — в новом типе мировоззрения и эстетического сознания: история была понята и художественно осмыслена как творчество революционных масс, а трудовой народ — как объект и одновременно субъект истории. Это привело к рождению в нашем кинематографе (и в советском искусстве в целом) качественно новой установки на жизненный материал и на зрителя, к появлению нового автора,

новой авторской позиции. Повествователь устанавливал с реальностью нравственно ответственные связи, принимал на себя перед зрителем серьезные идеологические обязательства, вступал с жизненным материалом и с массовой аудиторией в открытые и неотменяемые общественные (а не только сугубо творческие, профессиональные) отношения.

В основу метода социалистического реализма в нашем кино легло открытие, сделанное в 20-е годы создателями советского киноэпоса. Вкратце оно сводится к следующему: если в классическом эпосе сказитель растворен в фольклорной традиции и объективирует себя в жанровом каноне, то в фильмах Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко позиция повествователя совпадает с позицией героя-массы и героя-протагониста, автор объективирует себя в них, выражает их историческую точку зрения. Значение этого открытия (а оно, конечно, не единственное) невозможно переоценить, оно вышло за пределы жанра и сыграло огромную роль в формировании принципов и поэтики социалистического реализма в нашем кино.

Традиции революционного киноэпоса и вся эстетическая система советского экрана настаивают на этически определенном отношении к жизненному материалу и действующим лицам, на осмыслении их исторического содержания, как бы ни был условен жанр, не допускают самоценной игры в жанр как в замкнутое в себе зрелище. Эти идейно-творческие принципы, с особой полнотой воплощенные в лучших фильмах Киноленинианы, стали гражданским и эстетическим обеспечением плодотворного развития советского кино. Критерием оценки кинопроцесса и отдельных экранных произведений. И всегда — требованием времени, его голосом, обращенным к искусству.

С этих позиций посмотрим на историко-революционный фильм 80-х годов. В недавнем прошлом, в 70-е годы (как и в 20-е, и в 30-е), он был в качественном отношении явлением неоднозначным. Наряду с несомненным движением вперед, с принципиальными завоеваниями, которые мы связываем с картинами «Карл Маркс. Молодые годы» Л. Кулиджанова, «Бег» А. Алова и В. Наумова, «Как закалялась сталь» Н. Мащенко, «Цену смерти спроси у мертвых» К. Кийска и некоторыми другими, ясно обнаружилось и тревожное явление: девальвация темы вследствие антиисторического подхода к материалу в лентах типа «Корона Российской империи» и «Ищи ветра...». Об этом не раз писала наша кинокритика, отмечая, что во многих историко-революционных картинах события гражданской войны нередко изображаются поверхностно, приблизительно, без должной ответственности перед материалом и зрителем, без попыток по-новому, на современном уровне раскрыть подлинные исторические причины и социальные конфликты гражданской войны.

Эта проблема не снята с повестки дня. Качественная неоднородность свойственна и историко-революционным фильмам первой половины 80-х годов.

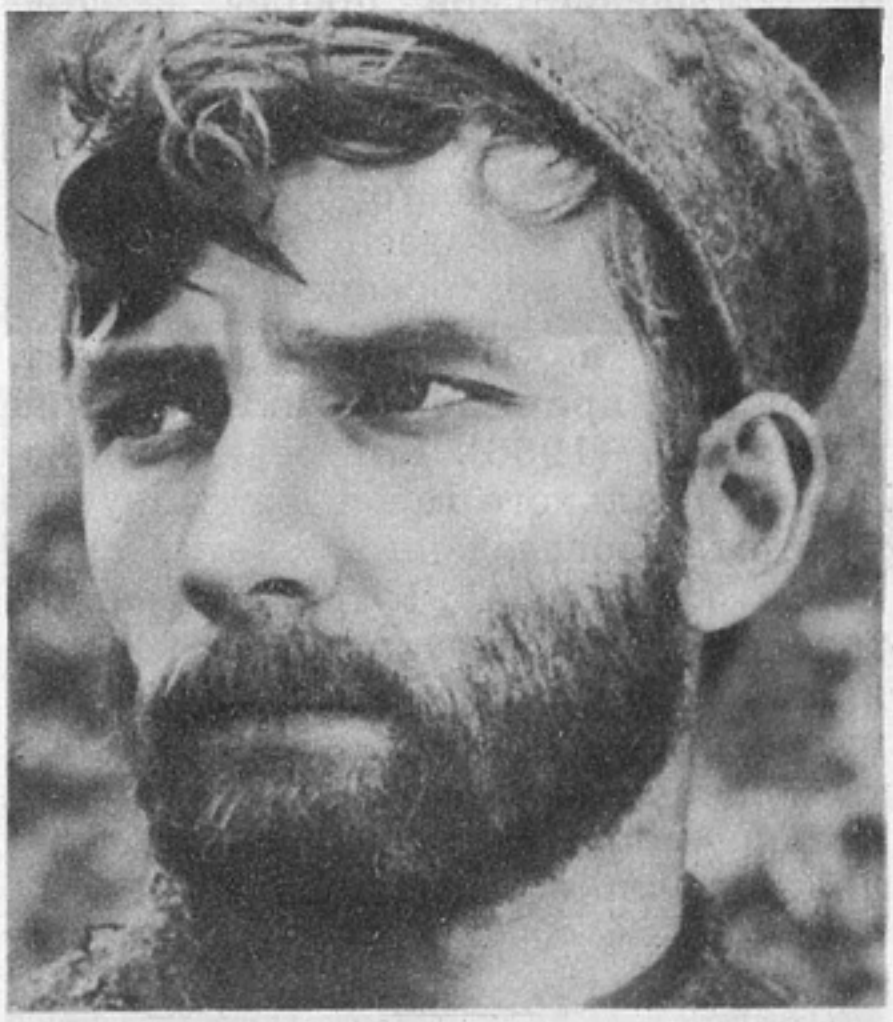
Большинство из них прошли незамеченными публикой и критикой, некоторые получили весьма суровую оценку в прессе. И лишь два произведения — «Ленин в Париже» и «Красные колокола» — стали заметными явлениями современного советского экрана. С них и начнем разговор о существенных проблемах историко-революционного фильма первой половины 80-х годов.

Ленты С. Юткевича и С. Бондарчука при всех различиях сходны в одном: их авторы хотят раскрыть духовный

мир личности, находящейся в самой сердцевине исторического процесса, в русле освободительной борьбы; они стремятся показать, как сопряжен этот личностный мир с миром внешним и что такое великий революционер, что такое человек, на наших глазах становящийся революционером. Общность столь несхожих кинопроизведений не случайна, а закономерна и содержательна. Она позволяет ясно увидеть переплетение и единство двух ведущих тенденций нашего кинематографа в целом. Первая — художественное исследование индивидуальности в ее социальной обусловленности и одновременно в ее духовной самостоятельности, в самосозидании с его волей, энергией, инициативой. Вторая — художественное исследование становления и роста личности внутри народного коллектива (массы) в периоды революционных преобразований, в которых этот коллектив принимает прямое участие и играет центральную и решающую роль.

История в человеке и человек в истории — обе эти проблемы в их единстве разрабатывали и С. Юткевич, и С. Бондарчук; первая из них — доминанта образа вождя революции в обеих картинах, вторая — образа Джона Рида. Сквозные действия и того, и другого характера — активность революционного сознания, питаемая энергией освободительной борьбы, то скрытой, то вырывающейся на авансцену истории.

«Ленин в Париже» — произведение сложной жанровой структуры. В нем есть и психологическая драма, и пародийная стилизация, и политический шарж, и публицистический памфлет, и притча — все это противоречивое жанровое многообразие заключено в рамку авторского монолога. Создатели картины устанавливают подвижную дистанцию между собой и материалом; она то увеличивается, то уменьшается,



Что бы ни случилось с героем истерна, он всегда и везде должен быть красив, свеж, элегантен...

авторы оказываются то внутри событий — прямыми их очевидцами и хроникерами, — то на эпическом расстоянии от них выступают в роли сказителей о делах давно минувших дней, но живых и в памяти, и в опыте, и в свершениях современников.

Можно установить внутреннюю связь новеллы «Последняя осень» («Рассказы о Ленине», 1957) с новым фильмом С. Юткевича. В обоих случаях исходная ситуация драматична: в первом — Владимир Ильич серьезно болен, во втором — налицо спад революционного движения; однако Ленин продолжает активно работать, не прекращает борьбу. Разница в том, что в фильме 1981 года Е. Габрилович и С. Юткевич исходную ситуацию сопрягали с пластами прошлого и будущего времени, включая время повествования — сегодняшний день. В «Последней осени» исторический оптимизм был внутренним пафосом произведения. «Ленин в Париже» прочертил путь от большевистской школы в Лонжюмо до Октября и от него — к нашим дням: сама история открыто оптимистична победами в революционной борьбе, поэтому пафос фильма звучит «во весь голос», ему свойственны ораторские интонации.

«Ленин в Париже» развивает, усложняя, принцип поэтики «Ленина в Польше» (1966). Внутренний монолог центрального героя, развернутый в этом произведении, сменяется в новой картине С. Юткевича многоголосым повествованием, в которое включены внутренние монологи, интроспекции персонажей как элементы общей диалогической структуры; в ней представлены и сопоставлены различные голоса, ведущие — прямо и косвенно — спор, не утихающий и по сей день, и авторы в нем участвуют своим политическим фильмом, своей точкой зрения, обоснованной самой историей.

Таким образом, прослеживается внутренняя логика в разработке С. Юткевичем ленинской темы; поиски режиссера продиктованы потребностями дальнейшего углубления не только в историко-революционный материал: обновление, обогащение языка кино, качественно новый уровень социально-психологического, историко-философского анализа реальности и человека стоят сегодня первым вопросом повестки дня.

Но пути и судьбы новаторства ныне, как и прежде, драматичны. Не следует замалчивать тот факт, что новая работа С. Юткевича не завоевала широкую зрительскую аудиторию и получила разноречивую оценку в кинематографических кругах. Путь фильма к зрителям, необходимость работать с ними — это особая тема, выходящая за рамки статьи. Подробный анализ ленты не входит в мою задачу — такой анализ был сделан в рецензии Н. Савицкого[1]. Отмечу только, что и достоинства, и недостатки картины связаны и с замыслом, и с его воплощением[2].

В работе «Ось времени» С. Юткевич писал: «Я предвижу заранее все возражения, которые возникнут у неизбежных противников нашего фильма. Я уже слышу их суровые голоса о «примитивной символике», «поверхностной аллегоричности», «претенциозности» и «авторской безвкусице», но душевно продолжаю сохранять уверенность в законности такого на вид бесхитростного, но поэтического преломления существенной и современной мысли»[3]. Что же, на открытые зоны поиска в своем произведении и на художественные проблемы, решение которых

---

[1] «Искусство кино», 1982, № 5.

[2] О том, как замысел складывался и осуществлялся, подробно рассказал сам режиссер. См.: Юткевич С. Ось времени.— «Искусство кино», 1982, № 10, 11.

[3] «Искусство кино», 1982, № 11, с. 147.

иногда представляется спорным, режиссер указал верно, без опаски и с обезоруживающей прямотой. Не забудем, однако, что недостатки картины — продолжение ее достоинств. Без избытка острых коллажных решений, без широты, энергии и напряженности исканий не было бы того эксперимента, каким явился фильм «Ленин в Париже». И возможно ли вообще умеренное новаторство, заранее нормированное, не выходящее за очерченные кем-то рамки?

Обстоятельный историко-художественный анализ дилогии С. Бондарчука — самостоятельная серьезная тема. А в связи с проблемами новаторства в современном историко-революционном фильме, которые нас в данном случае интересуют, необходимо прежде всего обратить внимание на основные задачи, стоявшие перед создателями «Красных колоколов».

Книга Джона Рида — документальное публицистическое повествование, в котором события даны с точки зрения и в оценке очевидца. Хотя автор все лучше понимает смысл происходящего и в дни Октября становится сознательным революционером, пролетарским интернационалистом по убеждениям, он остается наблюдателем — активным, деятельным, но все же наблюдателем, не является прямым, непосредственным участником борьбы. Позиция автора в повествовании имеет здесь огромное значение: мы видим и события, и то, как «человек со стороны» становится идейным сторонником пролетарской революции. Рождение нового мира есть и рождение нового сознания, зафиксированное документально, в самом дневниковом описании, а не в автокомментариях.

В этом — непреходящая ценность книги. И здесь же — основная трудность ее экранизации. Ибо рождение нового общественного строя требовало

Враг же, напротив, чаще всего Злодей Злодеевич («Казнить не представляется возможным»)

эпического изображения, а рождение нового мировоззрения можно раскрыть лишь методами социально-психологического анализа, глубоким проникновением во внутренний мир личности. Следовательно, в эпическое повествование нужно было включить свидетеля исторических перемен, обрисованного и извне, и изнутри, — не только их сочувственного наблюдателя, но активного духовного участника. Сами события в таком случае требовали съемки, так сказать, в двойном ракурсе — как объективной реальности, увиденной остро-субъективно.

Эта задача перед советским эпическим кинематографом в таком масштабе встала впервые. Вспомним, что фильм «Октябрь» первоначально был задуман Эйзенштейном как экранизация книги Рида; в дальнейшем она стала одним из важнейших документальных источников сценария. Создатели «Красных колоколов» искали новые драматургические формы для того, чтобы воспроизвести эпический разворот событий мексиканской и российской революций. Нельзя сказать, что эти поиски во всем увенчались абсолютным успехом, — да это, вероятно, непосильная задача для одного произведения.

В фильме «Мексика в огне» Рид часто выступает еще на фоне событий, он в основном — объект изображения. В фильме «Я видел рождение нового мира» манера повествования несколько субъективирована, а Рид раскрывается изнутри; местоимение «я» в названии картины не формально: субъект и объект вступают в прямое взаимодействие. Эпический сказитель, по законам жанра всегда отделенный от исторического материала значительной и подчеркнутой дистанцией, здесь непосредственно включен в действие и повествует о нем синхронно. «Красные колокола» — интереснейший поиск нового типа эпического повествования, ставящий ряд проблем, неведомых практике и теории. Скажем, не требовало ли раскрытие более тесной духовной сопряженности Рида с революционным народом использования приемов интроспективного анализа, диахронического изображения внутреннего мира героя? А если требовало, то как включить эти приемы в жанровую систему киноэпоса, как должна измениться сама эта система, чтобы отвечать современным запросам?

Несомненная заслуга авторов дилогии — документальная точность повествования, использование огромного количества фактов, остававшихся ранее за пределами картин о днях Октября, значительное расширение числа реальных исторических персонажей, емко обрисованных. «Максимальная приближенность к событиям, максимальная — была одной из важнейших для нас задач»[4],— говорил режиссер во время работы над второй частью дилогии. Это стремление не исключало метафорических композиционных и режиссерских решений, а предполагало их, что порождало новую проблему — жанрово-стилевое сочетание документированного повествования и «режиссерских гипербол» — так назвал оператор картины В. Юсов эпизод «Штурм Зимнего»[5].

Последовательное восстановление действительного хода предреволюционных и Октябрьских дней выдвигало перед авторами крайне трудные задачи: необходимо было за почти безбрежной широтой многопланового действия не утерять его основное направление, динамизм, нарастающий ритм, учесть не только хронологическое время каждого события (они рассчитаны во второй части дилогии

---

[4] «Искусство кино», 1982, № 11, с. 119.
[5] Там же, с. 117.

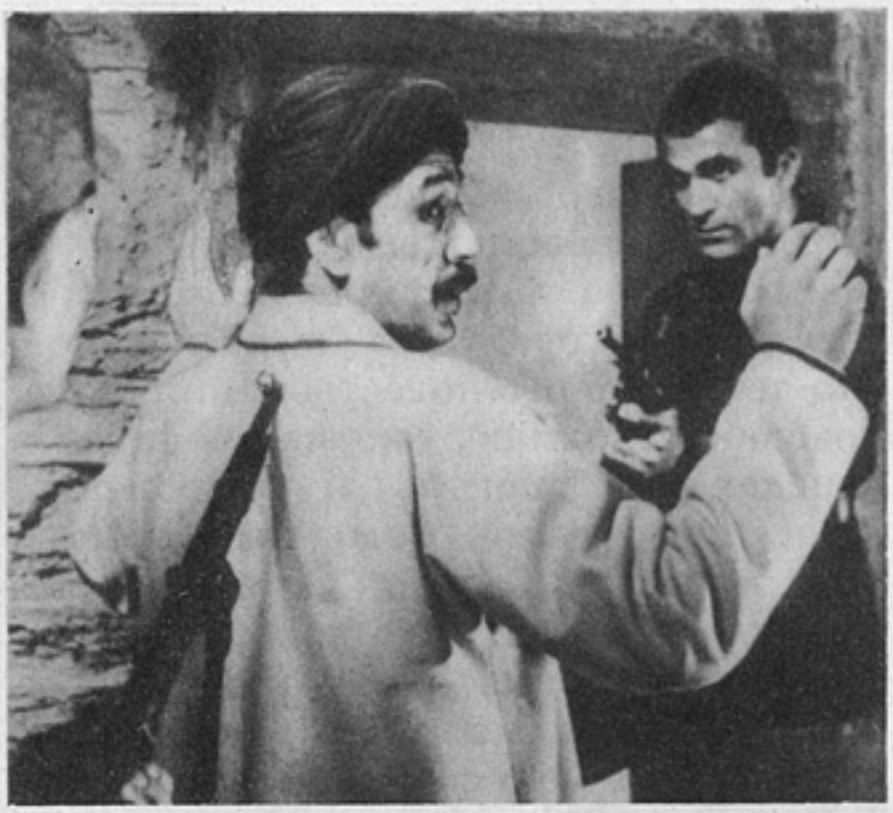
по дням, часам и минутам), но и его художественное время в композиции фильма, чтобы избежать опасности протокольной перечислительности — злейшего врага эмоционального повествования. Здесь не обошлось, мне кажется, без некоторых потерь, но общее решение доказывает, что хронометраж великого исторического свершения может стать принципом эпической драматургии.

Мы привыкли гордиться способностью экрана свободно компоновать время и пространство, создавать самые причудливые по своей структуре хронотопы, однако редко используем выразительные ресурсы на первый взгляд элементарной, а на самом деле очень сложной драматургии последовательно-непрерывного времени — будь то время эпохального события или напряженной внутренней жизни персонажа в ситуации выбора, принятия решения, самоанализа, духовного роста.

«Красные колокола» во весь рост ставят проблему особенностей современного киноэпического мышления и его отношения к эпической классике нашего экрана — проблему, теоретическая разработка которой должна многое осветить в общих закономерностях сегодняшнего кинопроцесса.

●

Человек в истории — такова заявленная тема и некоторых других историко-революционных фильмов последних пяти лет. Характерен в этом отношении фильм М. Ордовского «Каждый десятый», поставленный по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. Авторов интересуют не сами по себе приключения небольшого отряда красногвардейцев, а их характеры и судьбы. Ради их раскрытия и строится фабула. Однако построение действия в такого рода произведениях отмечено противоречием, которое редко бывает разрешено успешно,— противоречием между инте-



Стереотипная ситуация, кочующая из фильма в фильм и решаемая по шаблону («На перевале не стрелять», «Срочно... секретно... губчека», «Владивосток, год 1918»)

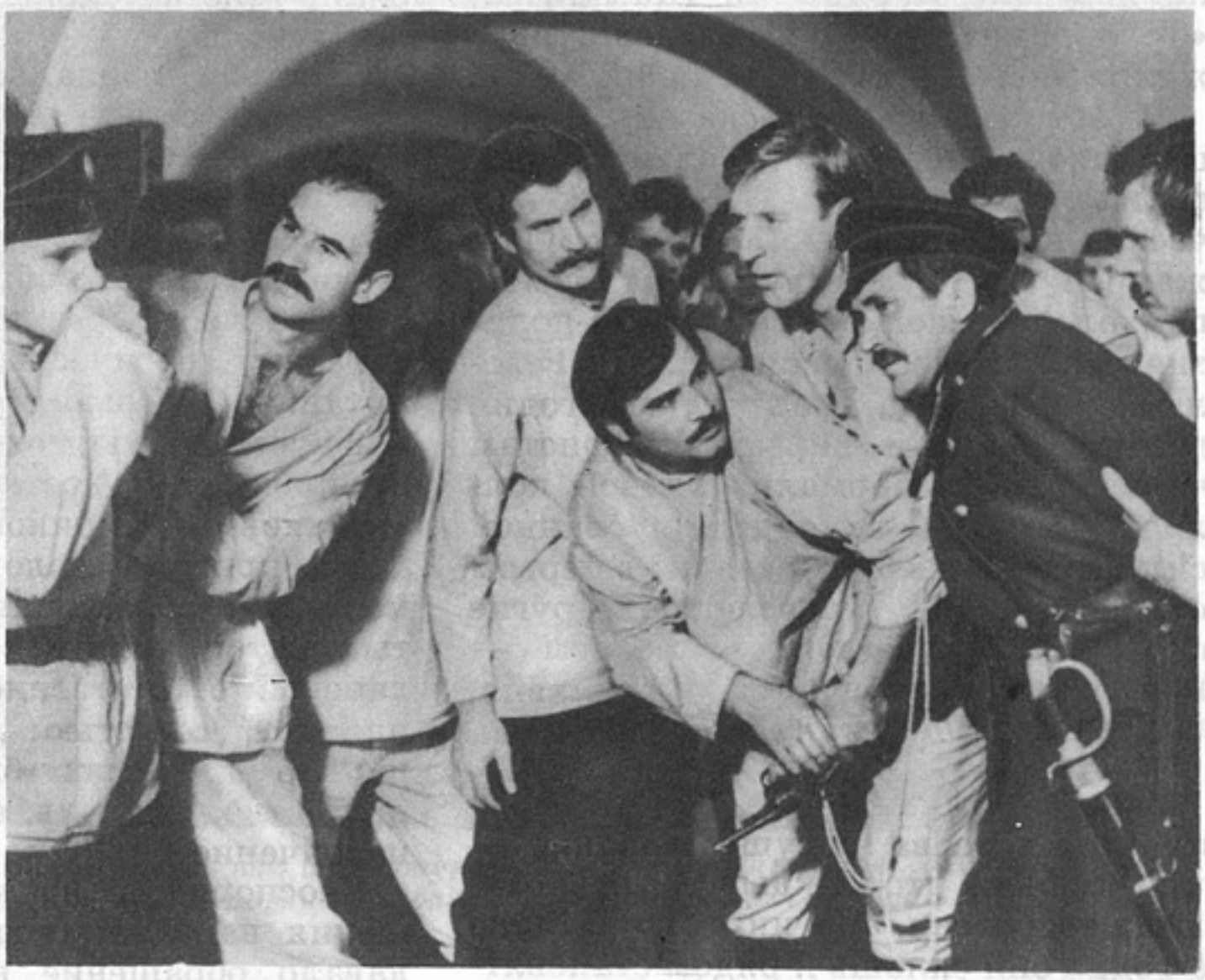
ресами занимательной интриги, динамикой событий и условиями, необходимыми для развертывания психологического анализа. Ослабление интриги, переключение интереса и внимания на характеры, одним словом, психологизация приключенческо-детективного повествования — дело очень сложное, оно не сводится к чередованию погонь и откровений, драк и раздумий. Сами эти события должны быть иного качества, для того чтобы собраться в новое содержательное единство. Здесь, как показывает практика, мало что дают трафаретные, жанрово формализированные фабулы опасного странствия по территории врага, выслеживания тайного противника, раскрытия заговора и так далее, где в событиях участвуют шаблонные персонажи-функции, социальные маски, которые по воле авторов вдруг претендуют на ранг психологически разрабатываемых характеров.

В «Каждом десятом» сделана попытка построить фабулу, ослабив ее приключенческую канву, на раскрытии характеров, на размышлении об их социальной обусловленности и о том, что среда, традиции, воспитание, жизненный опыт определяют личность не автоматически, не прямо, а очень сложно. Так что в фильме намечен и второй слой; авторы рисуют ситуации, в которых герои должны самостоятельно прийти к новой нравственности, выработать исходные нормы социалистической этики.

Однако кинематографистам не удалось сказать ничего нового. Ибо они не вышли за рамки иллюстративно-утилитарного, «жанрового» отношения к историческому материалу. Второй слой содержания так и остается наметкой.

В этом плане показателен и фильм «Вера, Надежда, Любовь», поставленный В. Грамматиковым по сценарию В. Залотухи и отлично снятый А. Антипенко. Фабула строится по канону опасного путешествия, но ею, по замыслу авторов, картина не должна исчерпываться. В далекой сибирской деревне, которую не миновали жестокие бури гражданской войны, живет юноша Ваня, сирота, талантливый поэт. Школьный учитель решает отправить его в Москву, к своему другу-писателю, а в провожатые дает Ване бобыля Сорокина. Их путь сквозь огонь войны полон опасностей и приключений. Авторам интересны и главные герои, и те, с кем они встречаются, при этом явно желание сохранить и усилить метафорический смысл рассказываемой истории. В Сорокине, преданном, простодушном, неунывающем, недалеком, но находчивом и умелом, легко узнать черты фольклорного персонажа — помощника сказочного героя, а Ваня — воплощение пробуждающейся духовности, символ новой культуры, рождающейся в огне революционной борьбы. Так что их одиссея — своего рода притча, иносказание о тяжком пути познания, который должен пройти будущий поэт, чтобы постичь историю своим личным опытом.

Этот интересный замысел, требующий новых драматургических и жанровых решений, уложен все-таки в слишком привычную схему приключенческого фильма с набором знакомых персонажей-функций. Как ни стараются авторы изнутри и подробно охарактеризовать их, останавливая для этого действие, как ни стремятся по-своему увидеть исходный жизненный материал и самобытно его решить, отработанные фабульные схемы связывают их. Поэтому драматургия и жанр картины противоречивы: в ней борются установка на новизну социально-психологического анализа и ориентация на формализованный приключен-



Вот так обычно строятся мизансцены в картинах, подобных ленте «Казнить не представляется возможным»

ческий канон, обязанный развивать интригу, и не более. Содержательный замысел не нашел оригинального экранного воплощения, в фильме лишь обозначена современная идейно-художественная проблематика, хотя испытываемая авторами необходимость поиска чувствуется. Прежде всего в том, что акцент сделан не на перипетиях приключенческого сюжета, а на образах. Не так уж и мало? Конечно!

Но в массе своей историко-революционный фильм 80-х годов ищет мало, часто довольствуясь повторением пройденного и нередко опускаясь до нетворческого, формального отношения к жизненному материалу, когда действительность всего лишь поверхностно имитируется.

Вот несколько примеров (их можно было бы, увы, значительно умножить).

В фильме «На перевале не стрелять» А. Рахимова и М. Максудова нельзя не заметить стремления к внешней достоверности, к этнографической точности; авторы старательно воссоздают приметы времени, однако рассказанная ими история повторяет то, что мы уже много раз видели в фильмах о борьбе за Советскую власть в Средней Азии. Интригу приходится искусственно осложнять, ибо нам сразу ясно, кто агент-шпион-предатель. Поэтому чекисты сразу не дают ход своим оправданным подозрениям, нарочито медлят — чтобы действие длилось, не развиваясь, а по кругу, повторами неразработанных ситуаций. В картинах этого типа клишируется то, что было

найдено в удачных лентах «Выстрел на перевале Караш» Б. Шамшиева, «Телохранитель» А. Хамраева; движения вперед и вглубь не происходит.

И вот о чем пора сказать. Большинство историко-революционных фильмов 80-х годов — приключенческие и детективные, словно других жанров не существует (например, психологической, социально-политической, философской драмы). Революция и гражданская война сегодня видятся многим кинематографистам чаще всего в формализованной коллизии охоты и в кодифицированной ситуации волшебной сказки: в первом случае одни ищут, преследуют, другие скрываются, убегают, во втором — персонажи совершают путешествия, полные опасностей, и достигают цели.

Эти фабульные каноны и ныне имеют все права на существование — при условии, что каждый раз осваиваются творчески, оригинально. Однако сегодня они сплошь и рядом становятся игровыми шаблонами общего и многоразового пользования и в качестве кочующих событийных схем составляют основное, а то и единственное содержание многих лент, поставленных на историко-революционном материале. Что здесь происходит? Связь с конкретно-историческим временем исчерпывается формальной хронологической, ни к чему художественно не обязывающей ссылкой на него, а само оно служит лишь мотивировкой интриги (тоже банальной, упрощенной, клишированной): раз гражданская война, значит, можно разворачивать костюмированную игру по всем правилам охоты или опасного путешествия, а больше ничего не нужно. Эпоха утрачивает на экране не только свое всемирно-историческое значение, но и конкретно-хронологическое содержание. Возникает некое условное время без календаря, летосчисления и такое же условное пространство.

Для создателей нашей киноклассики действительность — прошлое и настоящее — была абсолютной ценностью, социально-политической, идеологической, этической. Будучи подлинными творцами, они из сырой материи жизни создавали свои художественные миры, в которых история и современность образно запечатлелись на века. Превращать реальность славных, героических, грозных, пропитанных кровью и страданиями лет в искусственную мотивировку псевдоисторической костюмной игры в «казаков-разбойников» — такое не могло прийти в голову ни одному из мастеров, обладавших высокоразвитым историческим сознанием, гражданской ответственностью и художнической совестью: абсолютной ценностью для них было творчество, искусство, его цель, его общественное назначение.

Неоспоримую возможность возвращения на экран подлинной истории давало обращение к славному боевому пути Первой Конной. Однако картина В. Любомудрова о конниках Буденного не вполне оправдала ожидания. В рецензии на «Первую Конную» А. Андрюшин пишет, что авторы фильма наследуют традиции «героико-романтического истолкования истории, которыми отмечены лучшие советские фильмы о гражданской войне»[6]. Вероятно, режиссер искренне старался приблизиться к традициям, в них включиться, им следовать. Но дело это непростое, одного желания здесь мало. Традиция развивается новаторством, а не повторением образцов. В новой работе В. Любомудров, к сожалению, отдал дань такому повторению.

В некоторых историко-революционных фильмах в качестве эпизодических персонажей появляются выдающиеся деятели Коммунистической

---

[6] «Искусство кино», 1985, № 2, с. 45.

Редкий фильм на историко-революционном материале обходится без канкана в ресторане, кабаке, кафешантане... («Срочно... Секретно... Губчека»)

партии, крупные полководцы, прославленные герои подпольной борьбы. Однако ничего нового мы о них не узнаем. Авторы дают знак вместо характера, отсылая нас к тем историко-биографическим сведениям, например о Дзержинском, Фрунзе, Лазо, которыми мы располагаем, к тому образу, который уже сложился в нашем сознании. Однако этот своеобразный «принцип цитат» не срабатывает. Каждое обращение к реальному историческому лицу не может быть мотивировано только фабульной необходимостью: куда более важной должна стать потребность в художественном открытии. Иначе образ исторического деятеля, созданный в искусстве ранее, не обогащается и даже не закрепляется, а клишируется, мелеет, усредняется.

Знаковая система имитации сегодня вполне освоена экраном, и это не является тайной для критики (достаточно назвать рецензию В. Демина на ленту С. Гаспарова «Шестой»[7]). Можно добавить, что истерн (употребляю термин, уже получивший права гражданства) постоянно нарушает те правила игры с материалом, которые поначалу сам принимает, и это — единственное, что в нем вполне логично; все остальное строится, исходя из элементарных нужд момента, так что целое может быть абсурдным, зато действие фиктивно длится, а истерн своей фабулой и исчерпывается. И не ищите в нем сюжета, образного содержания, обязательного для каждого жанра в пределах его условности. Порок такого рода лент — не в том, что они строятся на приключениях, а в их низком, часто нулевом жанровом уровне, в том, что они не складываются в жанровое целое; не-

[7] См.: «Искусство кино», 1982, № 7.

профессионализм истерна — в отсутствии именно жанровой логики, логики приключенческой фабулы, в пренебрежении жанровыми мотивировками, без которых не может состояться приключенческий фильм.

Почему, например, Леший («Не ставьте Лешему капканы» В. Саруханова) не убивает Турку в самом начале (тут бы и сказке конец!), а позволяет ему разбойничать? Ответ один: чтобы действие длилось (и оно длится, но не движется); других мотивировок и ждать не следует, хотя их ждешь, приняв правила игры, в которой есть заявка не на знак, а на характер, но заявка здесь ни к чему не обязывает. Почему в финале картины «Срочно... Секретно... Губчека...» А. Косарева связник губкома раскрывается при посторонних? Для пущего эффекта под занавес, а соображения конспирации в условиях подпольной работы... экие, помилуйте, пустяки, охота вам было принимать условия игры всерьез! Важны только эффекты сами по себе, но погодите: ради облегчения непрерывной игры в поддавки (вот она, искомая постоянная величина «драматургии» истерна!) можно пожертвовать и эффектом, не говоря уж о правдоподобии, тем более — о правде (в пределах, конечно, условности жанра). В том же фильме А. Косарева красные совершают «дерзкий» налет на склад пушнины, «охраняемый» белыми — охраняемый, как вы понимаете, смехотворно малыми силами, иначе нашим пришлось бы проявить недюжинную смекалку, высокий профессионализм, исключительную выдержку, незаурядную смелость; но в истерне все заурядно — вот его закон. А потом они находят убежище в лепрозории на выселках, в тайге (действие происходит в Якутии, на территории, которую контролируют белые). Общаются они только с доктором, на больных — ни намека. Однако если они есть, то очень велика опасность заразиться и нельзя вести себя так вольготно, да и к тому же столь наивно симулировать смерть от проказы, как это изображено на экране. А отсутствие больных не может оставаться тайной для белых, и они непременно устроили бы обыск.

Но истерн отметает с порога все эти и подобные им строго корректные, с точки зрения приключенческого жанра, соображения вместе с жанровым же требованием усложнять ситуации (согласно закону композиции подлинного приключенческого фильма). Причем по мере развития действия усложнять их все больше и больше, иначе герои не раскроют своих самых ярких дарований, не продемонстрируют свою незаурядность. Игру всерьез истерн вести не может, не хочет и не собирается: это далекая от всякой логики, от всяких правил игра в игру, рассчитанная на восприятие эстетически малоразвитого подростка, впервые в жизни попавшего в кинозал и потому не задающего никаких вопросов.

Фабула собирается из готовых блоков, у каждого из них — своя функция, а логика действия (в пределах жанра) суммированием блоков, складыванием кубиков не управляет. Скажем, в том же фильме командир отряда, якут, большевик, прошедший тюрьмы и ссылки, едет в город, чтобы узнать, не провалена ли явка. Куда он пойдет прежде всего? Угадали, в ресторан. А как оденется? Соответственно — черный костюм с иголочки, белая сорочка, галстук, туфли (в таком виде он приезжает из тайги верхом, никем не замеченный, хотя белые прочесывают версту за верстой...). Где взял костюм да еще как раз точно по росту (не пришлось ни ушивать, ни выпускать), если отряд прячется в лепрозории? Не задавайте глупых вопросов, это же понарошку! А в ресторане? Угадали, все признаки разложения белого дви-

жения: на сцене — ревю с певцом, исполняющим песенку Вертинского, командир (кстати, поражающий светскими манерами и лоском) сразу — на тарелочке поднесли!— узнает, что явка провалена, но его тут же опознает белый офицер из охраны склада пушнины — беляку командир сохранил тогда жизнь; «Руки!» — удар в челюсть — женский визг — свалка — погоня — и спасение, неправдоподобное настолько, что истерн вообще невозможно воспринимать как явь, как часть реальности.

В картине «На перевале не стрелять» главарь банды задумал одеть своих басмачей в милицейскую форму, чтобы население относило зверства бандитов на счет Советской власти. Сказано — сделано: форма в нужном количестве украдена (эта акция не показана), бравые статисты одеты-обуты, и каждому, как вы понимаете, достался новенький костюмчик по росту. Как же наши не хватились пропажи казенного и, конечно же, остродефицитного имущества, да еще в таком количестве? А так! Иначе они сразу предупредили бы население о возможных провокациях, и придуманный авторами фабульный ход оказался бы несостоятельным.

Спору нет, у приключенческого фильма и детектива (они нередко сращиваются, но для нас сейчас это не важно) — своя мера условности (более высокая, чем, скажем, у психологической драмы); однако художественная условность никогда не строится на обессмысливании жизненного материала и не может вести к антиисторизму.

Приключенческий фильм на историко-революционном материале — это историко-революционный приключенческий фильм, полностью и всецело ответственный перед материалом. Ни один жанр не свободен от этой ответственности! Напротив, строится на ней. Ибо что такое жанр? Жанр — это, на мой взгляд, мера условности в отображении конкретно-исторического содержания времени (а стиль — это мера условности в отображении конкретно-исторических форм времени, отсюда внутренняя связь жанра и стиля произведения). Поэтому всякий жанр есть авторское отношение к действительности, выраженное в целостной художественной форме произведения. Где нет жанра, там нет этой формы, и наоборот. Жанр как одна из мер условности образной системы фильма (другие меры ее условности — композиция, монтаж, характер) предполагает ценностное отношение к реальности, уважение к ней и непременное сохранение, пусть в самых малых дозах, ее конкретно-исторической индивидуальности, ее текучего, изменчивого, трудноуловимого, но крайне существенного хроникального своеобразия. Иначе действительность исчезает, становится фиктивной, анонимной по хронотопу, выключенной и из хроники, и из истории, из подлинного бытия, что и происходит в истерне: подмена реальности ее внехудожественной имитацией, образа — знаком.

Практика показывает, что истерн не остановить ни моральным осуждением, ни самой резкой критикой. Его можно только вытеснить — новаторством, открытиями.

Сегодня в нашем кинематографе и в зрительном зале уже назрел протест против лент в стиле «псевдо» (выражение А. Плахова), в каких бы жанрах он ни был явлен. Пришло время критики художественным оружием. Слово за кинематографом как искусством. Настала пора решительного поворота всего нашего фильмопроизводства и кинопроката от «костюмного» фильма разных жанров к жизненной и художественной правде. Внутренне этот поворот подготовлен,

надо расчищать дорогу новому — в нашем сознании, как говорил Эйзенштейн, во всем нашем кинохозяйстве.

Каким будет этот поворот? Давайте подумаем вместе. Мне кажется, он будет сродни тому, которым отмечена в советском кино середина 50-х годов, хотя и не только ему, конечно. Я имею в виду не стилистику, родившуюся тогда: она не повторится. Речь идет о поэтике экрана в целом, об активизации фундаментального идейно-эстетического принципа жизненной и художественной правды, о новом уровне исторического сознания. Дело идет к восстановлению абсолютной ценности реального мира, всего подлинного, незагримированного — от конфликта и характера до пейзажа, интерьера, детали. Изобразительность, вероятно, начнет строиться на доверии к неотделанной, неотполированной простоте реального мира, на уважении к жесткой подлинности фактур. Исчезающе малая условность изображения станет нормой и обеспечением новой образности. Она будет и поэтической, и прозаической, эта образность, но в каждом случае свободной от хлама украшательства, от мещанского идеала изящества, от сытых представлений о красоте, рожденных потребительской психологией.

Поэтика нашего кино, мне кажется, движется сегодня не к той простоте, что хуже воровства,— не к безликости убого понятой «жизни врасплох», не к «безразличной простоте» (Ю. Тынянов) любительской хроники, а к работе со всем, что есть настоящее, точное, во всех отношениях истинное, — к изображению предметно-пространственной среды как части духовного мира, который есть средоточие всех человеческих ценностей. Среда на экране поэтому предстанет не просто фотографически точной во всем, а исторически достоверной, то есть осмысленно, выразительно точной, образно правдивой. Ибо подлинная историческая правда на экране возможна и без полной музейной похожести, но немыслима без художественных открытий. И здесь дорого оплаченный опыт нашего кино середины 50-х и начала 60-х годов незаменим — как мирочувствование и жизнеощущение, как целостное отношение к действительности, как тип общественного сознания и художественного мышления,— не говоря уже о социально-психологическом, историко-философском, личностно-гражданственном содержании этого опыта. В нем живет и длится бесценная традиция нашего реалистического экрана. Однако традиция не заменяет поиска, новаторства, а освещает им дорогу. Экран идет не от традиций к жизни, а от запросов жизни — к традициям. Идет сегодня, преодолевая убогую бытовщину и жалкий эстетизм, отбрасывая подслеповатую созерцательность псевдокамерности и неряшливую бутафорию псевдомонументальности.

Великие традиции нашей историко-революционной киноклассики, прямо и опосредованно питавшие новаторство экрана 50—60-х годов, обогащены для нас этим новаторством и сегодня нуждаются в таком же развитии и обогащении. Традиции всегда живы новаторством. Дело только за нами.

Обдумывая совокупный опыт нашего современного историко-революционного фильма, отмечая его достижения, недостатки и нерешенные проблемы, мы поверяем его состояние теми задачами, которые стоят сегодня перед всем советским искусством. Эти задачи выдвинуты современным этапом нашего общественного развития.

К. РАЗЛОГОВ

Призраки и люди

Разборы и размышления

«У призраков в плену». Степанида — Л. Сосюра, Мария — Е. Финогеева, Лагута — С. Яковлев

Атеистическая проблематика принадлежит к числу наиболее сложных для художественного воплощения. И особенно это касается кинематографа — искусства зримого и достоверного, но сталкивающегося с хроническими трудностями при попытках вторжения в такую зыбкую и неопределенную ткань, как система верований и убеждений. Если религиозный кинематограф, накопивший на Западе и Востоке весьма солидный опыт, нередко опирался на простые и доходчивые методы трюкового воспроизведения чудесных событий, прямой экранизации легенд и преданий, в том числе библейских и евангельских, то картинам, противостоящим мистике и идеализму, опровергать эти порой весьма красивые сказки приходилось, опираясь лишь на реализм экранного образа, убедительность драматургических коллизий и актерского исполнения.

Советским кино накоплен здесь значительный и ценный опыт, начиная с классических ныне произведений «Чудотворец» и «Праздник святого Йоргена». Сделанные в полярных жанрах, они как бы обозначили крайние точки творческого диапазона наглядного и действенного разоблачения пагубного влияния религии на умы и сердца людей. Не будем упоминать все промежуточные этапы между этими основополагающими лентами и весьма немногочисленными опытами последних десятилетий. В них были свои завоевания и свои потери, но до сих пор, пожалуй, проблема экранного противодействия религии остается открытой.

«У ПРИЗРАКОВ В ПЛЕНУ» (по мотивам повести В. Кашина «Чужое оружие») Сценарий В. Копыльца. Постановка А. Иванова. Оператор Б. Мясников. Художники А. Вдовиченко, Н. Поштаренко. Композитор А. Злотник. Звукооператор А. Кузьмин. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984.

В этом смысле каждый даже не во всем удачный опыт достоин внимательного и пристального анализа. Это касается и недавней работы кинематографистов киностудии имени А. П. Довженко «У призраков в плену».

Основываясь на повести В. Кашина «Чужое оружие», автор сценария В. Копылец и режиссер А. Иванов очерчивают весьма впечатляющую историю молодой девушки, постепенно понимающей несовместимость земных привязанностей и учения пятидесятников, секты, к которой она принадлежит.

Нужно сказать, что обряды этой секты — относительно выигрышный кинематографический материал, ибо в основе пятидесятничества лежит представление о том, что «святой дух» может снизойти на любого верующего. Основоположники этого вероучения ссылались на новозаветную книгу «Деяния апостолов»: «При наступлении дня пятидесятницы все они (апостолы. — *К. Р.*) были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все духа святаго, и начали говорить на иных языках, как дух давал им провещавать» (Деян. 2, 1—4).

Это яркое, кажется, специально предназначенное для кино описание объясняет, почему пятидесятники особенно культивируют экстатические обряды, иноговорение в момент религиозного одушевления, а также разного рода элементы гипноза, допускающие и даже предполагающие сильнодействующие эмоциональные эффекты.

К традиции, акцентирующей ужасные и отталкивающие стороны религиозных обрядов и церемоний, авторы фильма «У призраков в плену» поначалу относятся осторожно. Картина разворачивается как бытовая драма, по-своему трогательная история людей в общем интересных, но вполне обыкновенных. Скромная кассирша Маша в исполнении Е. Финогеевой, быть может, слишком замкнута для своих лет и не разделяет экстравагантных наклонностей своей коллеги Вали (весьма язвительно очерченной А. Яковлевой), но ничем иным, пожалуй, не выделяется из окружающего быта маленького портового городка. Постепенно зарождающаяся любовь к ней разбитного Ивана (А. Денисенко), с легкостью расстающегося с Валей, на первых порах не выглядит тем глубоким чувством, которое может противостоять многовековой традиции веры.

Характерно внимание, которое авторы уделяют быту, длительным панорамам городских пейзажей, лишь на поверхностный взгляд кажущимся излишними. В контексте весьма специфического сюжета они как бы вводят локальную историю в общий ритм жизни, подчеркивают контраст между этим ритмом и тревожной замкнутостью молелього дома.

В отношениях между героями, казалось, ничто не предвещает трагедии. В конце концов, убежденная вера Марии вряд ли могла быть поколеблена хотя и убедительными, но поверхностными ироничными доводами ее друга. Пожалуй, главное достоинство картины в том, что авторы пытаются показать постепенное углубление чувства, тот момент, когда земная страсть начинает конкурировать со страстью небесной и одна из них неизбежно должна уступить другой. И этот внутренний конфликт в душе героини раскрывается актрисой как бы поэтапно — во внешне скупой манере, соответствующей замкнутости характера и сосредоточенности Марии.

«У призраков в плену». Мария Е. Финогеева, Иван — А. Денисенко

Здесь надо сделать одно важное отступление. Центральные линии сюжета, связанные со взаимоотношениями между героями, выглядят почти безупречно. Менее убедительны мотивировки обращения героини к религии и своеобразный мелодраматический надрыв, который им сопутствует. Действительно, перед глазами героя, а вместе с ним и зрителя постепенно раскрывается история безоблачного детства Маши, прерванного гибелью отца, в которой мать и отчим — он же духовный наставник общины — винят отцовского друга Котова, предательство которого якобы привело к алкоголизму и трагической смерти главы семьи.

Оказывается, конечно же, что не Котов, против которого настроена Мария, а проповедник общины Лагута, нашедший прибежище в доме родителей героини и злонамеренно использовавший их доверие, виноват в произошедшей трагедии. Именно он превратил некогда жизнерадостную Степаниду в фанатичку, именно ее измена с проповедником и послужила причиной трагедии отца.

На этом материале можно было бы сделать самостоятельную картину в жанре, совершенно отличном от того, которого придерживаются создатели данной ленты. Получился бы антирелигиозный детектив, раскрывающий подоплеку событий, которая становится ясной не только герою, ведущему расследование, но и самой героине, постепенно осознающей тлетворное влияние веры на свою собственную судьбу. Наконец, можно было бы более контрастно очертить образ Лагуты и его неприглядную роль в судьбе падчерицы. Из всех

этих возможностей, пожалуй, лишь последняя используется актером С. Яковлевым, в исполнении которого образ руководителя общины причудливо сочетает в себе жестокость и вкрадчивость, делающие его вполне достоверным религиозным лидером. Однако, по сути, зрителю, как и Ивану, остается только недоумевать, кто же такой на самом деле Лагута, каковы побудительные причины его действий, не считая страсти к обогащению — на нее неоднократно намекают отдельные детали фильма. Такие, например, как реплика о том, что ему был отписан дом матери Маши, автомашина, о которой проявляется пристальная забота и которая, как и водится, сгорает в финальном катаклизме, или неоднократно пересчитываемые банкноты.

И все же эта страсть к деньгам не раскрывает характера, как не решает проблемы и однозначное финальное разоблачение злодея, приобретающее даже некоторый водевильный оттенок. Столь уверенный в себе, умный и расчетливый Лагута неожиданно и не очень мотивированно решает провести над падчерицей обряд изгнания дьявола, а после того как героиню парализовало и она попала в больницу, Лагута пугается и дрожит как ребенок. Попытка свести концы с концами путем вмешательства следователя-женщины, которая ставит все точки над «i» и дообъясняет, какие формы деятельности секты находятся в рамках закона, а какие — имеется в виду изуверский ритуал — выходят за его пределы, также мало работает на основной смысл картины, ибо конфликт ее происходит в человеческих душах, и только там.

Как бы спохватившись, режиссер пробует «бить по нервам» зрителей эффектами религиозного исступления самого обряда, показывая его, однако, без соответствующей экранной яркости и убедительности. Вообще фильм гораздо более достоверен в повседневно-бытовых эпизодах, нежели в искусственных «прививках зрелищности».

Я говорю об этом потому, что многие важные детали основной сюжетной линии скрадываются за счет обилия необязательных подробностей параллельных детективных ходов. Так прерывается на середине одна из ключевых сцен, когда Иван приводит Марию на репетицию самодеятельного оркестра. Мы так и не услышим ее божественного (как утверждает Иван) голоса в мирском контексте. Многие психологически важные эпизоды обрываются на середине и не доводятся до конца. Быть может, это связано с трудностью драматургического и актерского воплощения сложных переломных моментов в жизни героев. В результате возникает парадоксальное ощущение конфликта в структуре фильма между предельной драматизацией попутных сюжетных мотивов и своеобразной дедраматизацией центральной и, повторим, наиболее удачной линии взаимоотношений между героями. Лишь пунктиром намечен перелом в сознании матери, которая участвовала в обряде изгнания дьявола и как будто бы осознала, до чего довело ее собственную дочь пристрастие к религии.

Не до конца продумано и единоборство Ивана и Лагуты. Довольно удачно начав этот конфликт на контрасте между уверенной хитростью и юношеской твердостью, развивая его и обостряя на протяжении первой половины фильма, как уже отмечалось, в финале авторы разрешают эту коллизию упрощенно и по меньшей мере поверхностно.

Интересно отметить, что противоречие между системой кинематографических штампов и углублением психологических характеристик персона-

жей сказывается на разных сторонах художественного строя картины. Если операторское решение (оператор Б. Мясников) почти безошибочно работает на основную идею картины, проявляясь в оппозиции наполненных воздухом экстерьеров и интерьеров молельного дома и дома Марии, где царит напряженная, наэлектризованная атмосфера религиозного исступления, если убедительно, хотя и несколько однообразно живописно-пластически, охарактеризована главная героиня, то композитор А. Злотник, наоборот, пытается «дотянуть» наиболее уязвимые места художественной конструкции, форсируя эмоциональность тех эпизодов, которые в меньшей степени удаются актерам, подчеркивая музыкой даже моменты, не нуждающиеся в такой акцентировке. К примеру, обряд изгнания дьявола выглядел бы значительно более убедительно без назойливой внешней кинематографической экспрессии.

Таким образом, в картине вступают в конфликт как бы два разных произведения. С одной стороны — психологическая драма, конфликт трагический по сути, но не между чувством и долгом, как в драматургии классицизма, а между чувством и чувством — религиозным чувством и чувством любви. Надо отдать должное исполнителям главных ролей: этот конфликт они раскрывают достаточно полно и многогранно. Вместе с тем, в фильме есть и иной механизм — механизм детективной психопатологической драмы, которая была бы вполне уместна в ленте иной тональности, с более заостренным стилистическим решением, намеренно изменяющим бытовому правдоподобию в пользу кричащей экспрессии. Но такая картина требовала бы спружиненной драматургии, не отвлекающейся на побочные мотивы, и в ее рамках роман Марии и Ивана занимал бы, очевидно, подчиненное место по сравнению с разоблачением махинаций проповедника. Отметим, что и то и другое решение имеют полное право на существование. Просчет режиссера и сценариста состоит, пожалуй, в том, что они пытались свести их воедино, тем самым разрушая историю любви чужеродными мелодраматическими эффектами и, наоборот, растворяя драматизм в плавном психологическом анализе.

Частичный успех фильма «У призраков в плену» поучителен вдвойне. Он раскрывает важность и актуальность избранной темы и намечает, а в какой-то мере и продолжает две линии в ее возможном воплощении. Но, не избрав ни одну из них, авторы ощутимо ослабляют и степень воздействия фильма на зрителя, его эмоциональную убедительность и стройность художественной конструкции. Не доверяя ни интриге, ни чувствам, они ведут как бы одновременно эти две линии, которые, лишь изредка переплетаясь, не столько высекают искры нового художественного качества, сколько взаимно ослабляют одна другую. Картина, безусловно, интересна для зрителей по человековедческому материалу и во многом экзотической среде, поучительна и для критиков, и для кинематографистов и достоинствами, и недостатками. Это делает ее своеобразной заявкой на дальнейшую разработку темы, как мы отмечали, особо сложной для художественного воплощения.

Владимир ОГНЕВ

Логика ядерного века

Разборы и размышления

В фильме А. Колошина подчеркивается, что в городах страны и глухих поселках американцы уже не просто задумываются о немыслимом — они начали национальный диалог и действия. Это новое отношение к ядерной войне разрушает традиционные политические границы.

4 ориг.

«Не хочу бомбы! Не хочу бомбы!» — кричит ночью со сна маленькая американская девочка в фильме Анатолия Колошина «Бьется сердце...». И мне, сидящему в зале кинотеатра, вдруг показалось, что это вовсе не цветной фильм,— почернел мир, заглох: шолоховское «черное солнце» нависло над ним.

«Бьется сердце...» — фильм кровоточащей совести, боли, гнева. О самом главном. О чем действительно нельзя молчать, он о том, будет ли сохранена наша с вами жизнь, будет ли биться сердце всего человечества...

Об этом поет испанский певец Мичел:

Нет во Вселенной звука слышней,
Чем этот тихий голос сердца...
Сердцу живому хочется жить,
Хочется верить снова и снова:
Всем канонадам не заглушить
Голос сердца, сердца живого...

Слова из песни Анатолия Ковалева стали лейтмотивом ленты. Не в том смысле, что они повторяются, эти слова. Повторяется неоднократно животворная мысль о сопротивлении смерти.

И потому эта лента — цветная. Яркий, насыщенный цвет ее — цвет жизни, которая не хочет покориться дамоклову мечу атомного уничтожения.

Первый и последний кадры фильма — юные всадники, он и она,— сняты контражуром на фоне моря. Они как бы выходят из бесконечной стихии, знаменуя рождение жизни, которая не может быть прервана.

Наш кинематограф, наше искусство в целом только подходят к тому порогу нового сознания, которое диктуется жизнью тревожного века.

«БЬЕТСЯ СЕРДЦЕ...»
Сценарий А. Колошина, А. Лаврова. Режиссер А. Колошин. Оператор Л. Гончаров. ЦСДФ, 1985.

Филомена Линчюте-Вайтекунене

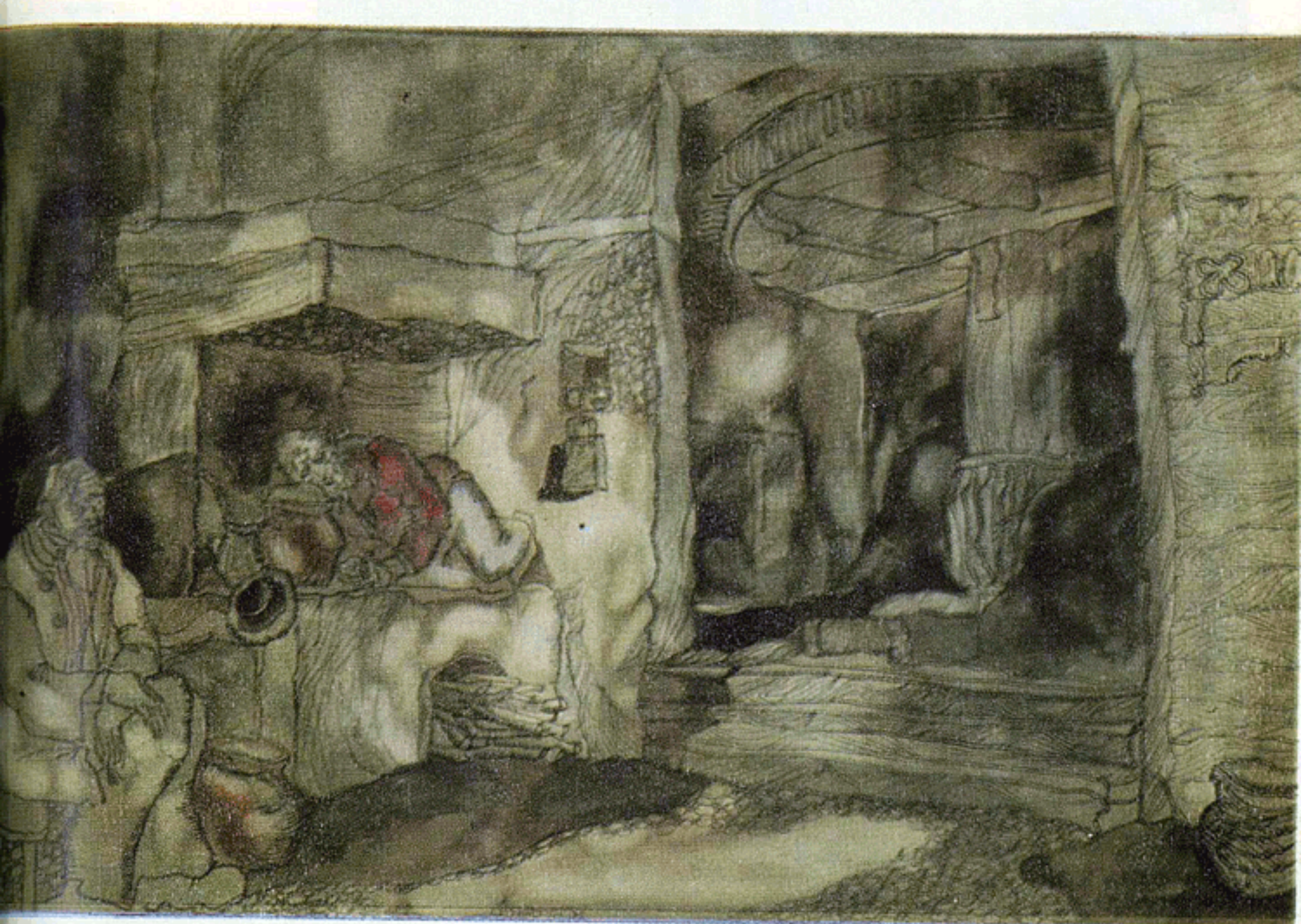
(Литовская ССР)

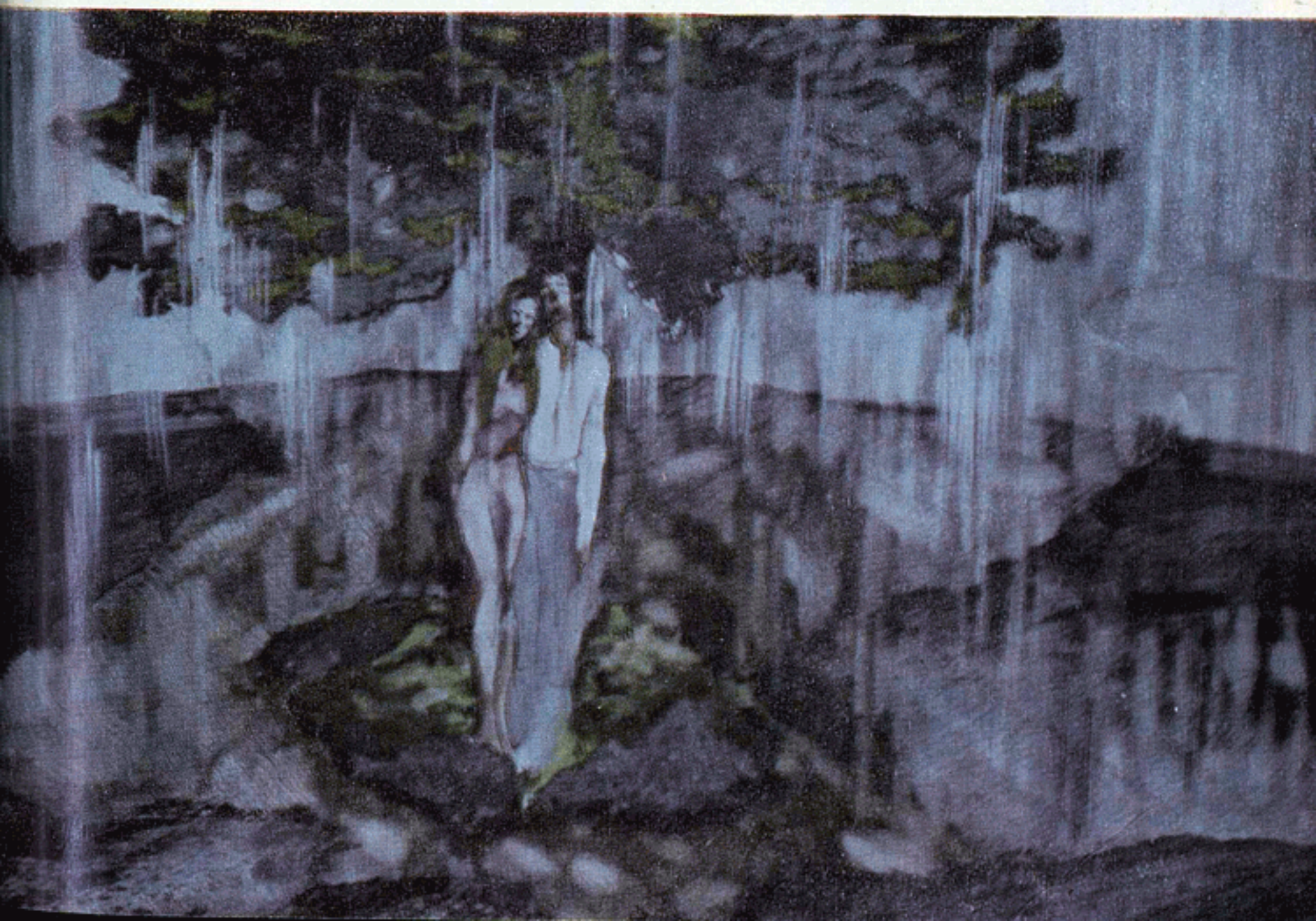
«Белый волк»

«Чертова невеста»

«Куда уходят сказки»

«Осень моего детства»





«Эта проклятая покорность»

«Венок из дубовых листьев»

В публицистике уже прозвучало набатное — «Не опоздать!». В художественной прозе («И дольше века длится день...») Чингиз Айтматов сказал первое слово о «паритет-космонавтах». Белорусский писатель Эдуард Скобелев нарисовал картину «антиутопии» в романе «Катастрофа». В поэзии уже есть «Мама и нейтронная бомба» Евгения Евтушенко и «Сон» Андрея Вознесенского... И все-таки это первые шаги искусства, учащегося ходить по земле страшных и неумолимых фактов планетарного сознания. «От блокового сознания к планетарному» — красноречиво названа работа политиков Ан. Громыко и В. Ломейко. Для культуры это само собой разумеющееся состояние.

Как-то Байрон заметил, что была война Тридцатилетняя, но был ли когда-нибудь Тридцатилетний мир? «Да был ли когда-нибудь хоть *однодневный всеобщий мир*?..»[1]

Кстати, замечание Байрона было вызвано отсутствием в календарных датах сведений о мирной деятельности человека. Войны, какая-нибудь лондонская чума или великая засуха — пожалуйста, а вот «роскошное лето», «длительный мир» или «благополучное плавание» — об этом молчит человеческая память!

Задумывались ли мы над этим?

Культурой всегда считалось то, что не разъединяет людей и народы. Сегодня же мы не можем назвать культурой то, что не объединяет.

Акцент существенный.

Критическое время наступило. И уже не единицы способны понять, перед какой гранью стоит мир, цивилизация, жизнь поколений. В одном из немецких источников мне довелось прочитать красноречивые цифры о погибших в войнах:

1700—1800 гг.— 3,3 млн. человек;
1800—1913 гг.— 5,6 млн. человек;
1914—1918 гг.— 10,0 млн. человек;
1939—1945 гг.— 55,0 млн. человек.

То есть за четыре года первой мировой войны погибло много больше людей, чем в войнах XVIII—XIX веков вместе взятых! Во второй мировой войне — в пять раз больше, чем в первую мировую... Простая арифметика показывает: воображения и у Иеронима Босха не хватило бы изобразить ад будущей войны.

Гюнтер Андерс (ФРГ): «...мы — утописты наоборот: если утописты не могут создать то, что представляют, то мы не можем представить то, что создали».

Впрочем, его опровергает нобелевский лауреат ученый Лайнус Полинг (США): «...если в бой вступит всего один процент накопленного атомного оружия, через два месяца в США, например, будет девяносто восемь миллионов убитых, двадцать восемь миллионов тяжело раненных, семьдесят миллионов оставшихся станут жертвами радиации».

Единственной альтернативой силе и ненависти — а только они и ведут мир к катастрофе — является выработка нового сознания единства человеческого рода. На идиотскую формулу американского происхождения: «Лучше быть мертвым, чем красным» — отвечает американец же, астроном Саган: «Пепел капитализма не удастся отличить от пепла коммунизма». Возможность совместной борьбы за жизнь даже социально-антагонистических сил бесспорна.

В фильме А. Колошина подчеркивается, что в городах страны и глухих поселках американцы уже не просто задумываются о немыслимом — они начали национальный диалог и действия. Это новое отношение к ядерной войне разрушает традиционные политические границы.

Об этом говорят с экрана разные люди.

[1] Байрон Д. Г. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1981, с. 319.

Поет испанский певец Мигель Мичел:

«Сердцу живому хочется жить,
Хочется верить снова и снова:
Всем канонадам не заглушить
Голос сердца, сердца живого...»

Это лейтмотив фильма

Интервью на улицах Нью-Йорка: «...что, Советский Союз! Это великая держава, и мы должны к ней относиться именно так...»

Бьется сердце...

Анатолий Колошин беседует с Гарри Белафонте и его женой Юлией. Известный певец и общественный деятель говорит: «Организация «Деятели искусств за ядерное разоружение» была создана в Соединенных Штатах с целью служить делу мира...»

Джоан Харви — актриса и режиссер: «...исчезновение с лица земли — концепция немыслимая...»

«...Советские! Нет, нет, не надо камеры!.. Я рассержусь...»

Поль Уорнке, руководитель делегации США по договору ОСВ-2: «...нас объединяет общая заинтересованность в национальном выживании...»

Милая женщина с ребенком на руках — символ современной Мадонны — Джоан Харви, актриса и режиссер: «...исчезновение с лица земли — концепция немыслимая... Мы должны охватить как можно больше людей и убедить их, что мы можем быть равны в этом мире».

Говорит Гарри Белафонте, певец, общественный деятель: «...лучше осознать себя, положить конец страху, подозрениям, враждебности...»

Анатолий Колошин снова проявил свое незаурядное умение найти собеседника, чей авторитет высок и неоспорим. Найти и суметь вести беседу так, чтобы самое нужное, самое важное, самое главное не осталось за кадром. Тактично находясь в стороне, изредка появляясь на экране, режиссер все время организует действие, направляя его целеустремленно, в заданном темпе.

Жесткими были условия работы, мало времени, а впечатление такое, что авторы фильма давно и внимательно изучали материал. Это мастерство. Мастерство документалиста, умеющего выжать максимум из скупых фактов.

В фильме А. Колошина говорят и те, кто вчера еще командовал подводными лодками с атомным оружием на борту, разрабатывал планы атомной войны в американских штабах, возглавлял ЦРУ... Куда уж дальше! Да, они говорят теперь реалистически и трезво — адмиралы Ларок и Кэролл, капитан Буш, Ковилл, написавший книги «Ракетное безумие» и «Рецепт от болезни»...

Говорят служители церкви — американец Коффин и русский Филарет, Вилли Брандт и капитан «Алемания экспресс» Крафт, отказавшийся грузить американские «Першинги» для доставки их в Европу, супруги Темпль из ФРГ, организовавшие Марш мира, знаменитый писатель Генрих Бёлль...

Говорит и наш рабочий, собирающий ракету, с горечью и пониманием всей серьезности своего дела рассуждает он о том, что отрываем мы от себя самое необходимое, вынужденные принимать меры защиты, — эти рабочие руки с большим внутренним чувством удовлетворения строили бы мирные ракеты для нужд науки, собирали бы космические станции, возводили бы мосты между людьми. Но он помнит, что уже пережил наш народ, и не хочет, чтобы это повторилось.

Как подчеркивает фильм, в антиракетном движении на Западе пестрая палитра политических красок — коммунисты, социал-демократы, «зеленые», христианские организации, беспартийные. Это только в ФРГ. А в мире в целом в процессе борьбы за мир формируются новые качества современного общественного сознания: философия планетарного сохранения жизни.

Все это так. Однако еще Герцен писал: «Люди думают, что достаточно доказать истину, как математическую теорему, чтоб ее приняли; что достаточно самому верить, чтоб другие поверили. Выходит совсем иное, одни говорят одно, а другие слушают их и понимают другое, оттого что их развития разные».

Развития разные... На улицах Нью-Йорка группа А. Колошина берет интервью. Непредвзято, честно фиксирует ответы. Восемь опрошенных — шесть оправданий политики «ястребов», политики угрозы, атомного шантажа, размещения новых ракет в Европе. Один из опрошенных формулирует свое мнение грубо и прямолинейно, утверждая, что мы — советские люди — для них — американцев — «большие, злые медведи...»

«Злые медведи...» Кто они? Может быть, этот инвалид на костылях, который, вспоминая погибших, кладет цветы у вечного огня на могилу

Неизвестного солдата? Или эта и через сорок лет содрогающаяся в плаче мать, или жена не пришедшего с войны солдата...

Ольга Высоцкая, диктор Всесоюзного радио, вспоминает, как хорошо сказал какой-то писатель во время Парада Победы в 1945 году: сравнил прошедший дождик с невыплаканными слезами горя. Да, бросали поверженные знамена к Мавзолею Ленина под этот долгий, грустный дождик...

Мы слышим голос Высоцкой: «А в шесть часов утра мы вместе с Левитаном читали еще раз эти документы... И вот трудно было совладать с этим волнением, и хотелось закричать на весь мир: милые, родные, та страшная беда, которая пришла к нам четыре года назад, ушла от нас».

Эта сцена с известным диктором, чье юное лицо оживила старая пленка, как будто сама История постучала в наши сердца, — одна из наиболее сильных сцен фильма.

Да, изолированное существование народов сегодня невозможно. Но как много еще надо сделать, чтобы научить людей земли сочувствию чужому горю!

Для этого мало просто «самому верить, надо чтобы другие поверили». Урок искусству наших дней. Урок культуре нашего века.

В фильме «Бьется сердце...» выступают известные писатели. Немецкий писатель Бёлль констатирует, что в мире «многое изменилось», что крепнет воля людей доброй воли. Айтматов вспоминает историю, записанную одним американским журналистом во время грязной войны во Вьетнаме: пахари, вьетнамские крестьяне, шли по полю за плугом под навесным артиллерийским огнем. Через их головы летели снаряды, но они, полные достоинства и с полной какой-то внутренней мудрости силой, продолжали свое извечное дело. Айтматов заканчивает рассказ так: «Я думаю, что не случайно этот американский журналист, увидевший это, переживший и описавший, в итоге в отчаянии воскликнул: «Мы — про́клятые воители!»

Так думает писатель-гуманист. Но мы видим и слышим, как лихо напевают солдаты морской пехоты песенку о лейтенанте Колли, том самом, что сжег живыми жителей Сонгми: «Сэр, я выполнял все данные мне приказы. И я старался делать это как можно лучше!»

Наверное, искусство не может пройти мимо страшного противоречия — «одни говорят одно, а другие слушают их и понимают другое...» И до какой степени морального падения нужно дойти исполнителям воли убийц, чтобы обращаться к самому богу (!) как к старшему офицеру («Сэр, я выполнял все данные мне приказы»). Ведь в песенке о лейтенанте Колли, который сжег живыми жителей Сонгми, под «великим командиром» понимается не кто-нибудь, а бог, которому так любят польстить в своих лицемерных проповедях убийцы заокеанского образца.

Кто-то учит одному, но кто-то учит и другому.

«Я пойду, даже если со мной никто не пойдет,» — взволнованно сказал Конрад Темпль, имея в виду демонстрацию против войны. И он пошел. И за ним пошли другие. Когда-то их была горстка. Сейчас — миллионы!

В фильме много песен. Это не случайно. В первых рядах агитаторов против мещанского эгоизма, обывательского неверия в возможности человека бороться со злом — искусство.

«...И каждый лелеет мечту о мире,— поет западногерманский певец Ханес Вадер. — Грезилось мне — огромные массы людей, вооруженных до зубов, как на бой, движутся к краю глубокой шахты. И швыряют в бездну всё оружие — гранаты, бомбы, всё! Всё!»

Необходимость борьбы. Упорство в этой борьбе. Вера в силы свои и людей вообще — вот источники веры и в могущество искусства нашего времени.

Киноязык фильмов А. Колошина непредставим без острых и смелых решений. Может быть, здесь их не так и много, но они на месте, и сила воздействия их несомненна.

Не бог весть какая новая метафора: океанская волна. Когда она символизирует массовую волю. Я помню такой прием в карменовской ленте «Пылающий остров». Помню и иронические слова Рене Клера по поводу первых лент немого кино: «В жизни тоже есть свои грозы» — таков титр, предшествующий панораме разбушевавшегося моря, причем все это вплетается в драматический конфликт, не имеющий никакого отношения к морю. Такие метафоры не были тогда редкостью»[2]. У Клера речь идет о наивном дидактизме — возрастной болезни кино. В фильме «Бьется сердце...» дается длинный план волны, создающий напряжение и прямое ощущение нарастания океанской силы и мощи. Метафора как бы и неновая, но эмоциональный фокус всего эпизода — миллионный штурм бастиона войны — огромен. И неспроста искушеннейшая публика на просмотре в Центральном Доме кино взрывается аплодисментами. Мастерство ведь проявляется и в бесстрашии ввода как бы «банального» элемента. Для этого тоже нужна смелость.

У камеры в колошинских фильмах пристальный глаз и на мелочи, которые без особого выпячивания несут символическую нагрузку. Джоан Харви вовсе не позировала во время интервью. И то, что ее слова о нависшей угрозе атомной войны приходятся на изображение ребенка, головку которого она накрывает ладонью, — случайность. Но случайность, так сказать, не совсем случайная в фильме.

То, что памятник Линкольну снимается с нижней точки, без особой подсказки говорит о вырождении идеи Свободы — современные американцы оказываются далеко внизу, а Линкольн недосягаем с Декларацией независимости...

Тот факт, что именно дорожные рабочие опровергают надежды милитаристов на атомный шантаж, по-своему закономерен: именно те, кто строят мосты, дороги, не могут быть на стороне разрушения... При этом я, конечно, понимаю, что режиссер вовсе не выбирал типажи для интервью. Случайное совпадение «играет» опять-таки не случайно.

Летящие облака, не раз повторенные как прием, технически объяснимы просто: изменением скорости съемки. Но этим нехитрым приемом достигается сильный эмоциональный эффект. Мы как бы летим в космосе, чувствуем бег земли вокруг своей ненадежной оси...

На крыше небоскреба танцуют парень и девушка в желтом. Их снимает американская группа. Лица раскрашены. Не то панки, не то классические арлекины. Показаны они дважды. Если в первом показе они случайный фон «впечатлений», о которых говорит диктор («это, наверное, для другого фильма»), то после проведенных интервью, во вторичном показе, сценка воспринимается иначе — как один из «ответов»: «Я рассержусь» или «Я опаздываю на завтрак», то есть как часть этого мира, где «молчаливое большинство», увы, занято «своим делом», далеким от забот встревоженного человечества.

Такую же функцию «остранения», как сказал бы Виктор Шкловский,

---

[2] К л е р Рене. Размышления о киноискусстве. М., 1958, с. 43.

имеет и фигура человека на ходулях, прослеженная камерой в той же сцене интервью на улицах Нью-Йорка. Зачем он здесь, в картине? Ассоциативно, вероятно, человек на ходулях вызывает образ типичного американца — хочется возвыситься любыми средствами, вырваться из массового потока жизни. С другой стороны, возможна и иная ассоциация — абсурда жизни, непредсказуемости...

Я полагаю, что киноязык документалиста обладает свойствами дополнительного воздействия такими вот остро подмеченными подробностями потока жизни.

Забота о непреднамеренности того или иного кадра обнаруживает такт режиссера и ви́дение художественно понятого целого. Отражение церкви в стекле небоскреба готовит встречу с настоятелем пастором Коффином, предшествует ей. Одновременно это и просто красивый кадр, типичный для современной урбанистики. Но вовсе не противопоказана и мысль о тесной взаимосвязи проблем духовных и прагматических в современной Америке. И эта моя догадка подтверждается потом высказываниями пастора Коффина о грехе и боеголовках, системах оружия, их классификации; завидная осведомленность в этой области, согласитесь, тоже показательна: религия втянута сегодня в проблемы жизни и смерти в глобальном масштабе.

И снова — бегущие облака, подкрашенные заходящим светилом...

«Ой да зарастай, дороженька военна, цветами зараетай...» — поет Татьяна Петрова, и тяжелые каменные громады памятников павшим солдатам Отечественной войны движутся в небе навстречу потемневшим на глазах облакам... И крупным планом каменный профиль солдата, чем-то напомнивший нам роденовского «Мыслителя». И светлеет, светлеет, проясняется лицо... И звучит протяжная народная песня об отце, не вернувшемся с войны...

Нет, не только на земле шла эта битва за жизнь, «ради жизни на земле», как сказано поэтом России. Она предчувствовала планетарный размах свой, она вынесена в огромное, просторное, тяжелое от туч небо.

Осознавая недостаточность «чистых» средств документальности для выражения титанической глобальной задачи века, режиссер дважды применяет прием мультипликации. Однажды, когда надо наглядно показать модель «звездной войны». И второй раз, когда зажигательная Лилия Сабитова начинает свой звездный ковбойский танец с пистолетами. Летят в небо шляпа с широкими полями и пистолет, кувыркается планета Сатурн, шарахаются звезды после атомного взрыва... Танец-притча. Политическая буффонада. Прием резкий, нестандартный. Он врывается в ткань смело, но впечатления эклектичности не оставляет. По-видимому, потому что сверхнестандартна сама ситуация, сама тема.

Впечатляющая лента Анатолия Колошина начинается и заканчивается политическими стихами Анатолия Ковалева.

Закончу цитатой из стихов и я:

А ты, время, сосватай
Пережито́е с мечтой нашей
так,
Чтоб тысяча девятьсот девяносто
девятый
В двухтысячный не переполз,
как танк!

Ан. ВАРТАНОВ

Дон Кихот одерживает победу

Разборы и размышления

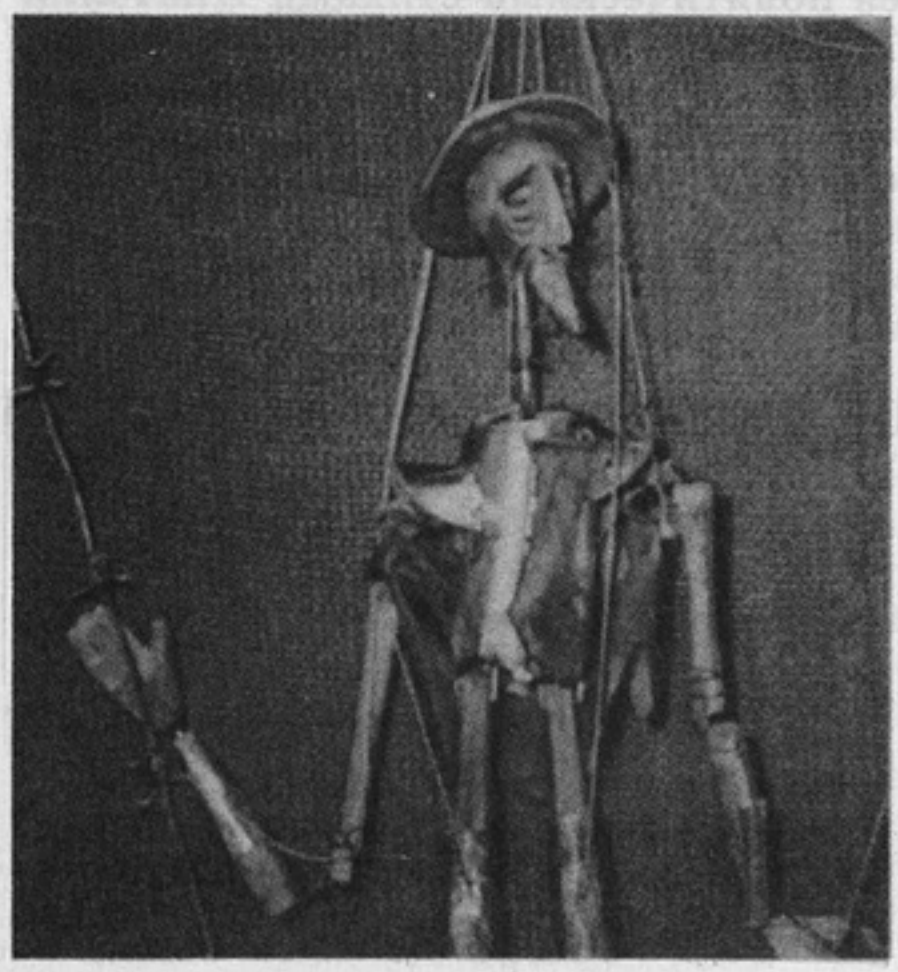
Мы привыкли относиться к произведениям рисованного и кукольного кино как к милому зрелищу для наших детей и внуков. «Мультик» чаще всего синоним веселой, незатейливой сказки, в которой заложено назидание — пусть легкое, однако необходимое для воспитания детворы.

В последнее время мультипликация явно начинает расширять тематический и творческий диапазон. Появились фильмы для взрослых, в которых ставятся серьезные, подчас даже философские вопросы. Назову, к примеру, замечательную «Сказку сказок» Ю. Норштейна. Вспоминаю ошеломляющее впечатление от этой ленты: произошел прорыв в новые для мультипликации художественные и жизненные сферы.

Хочется заметить, что повзрослевшая мультипликация обращается к сложным вопросам бытия. Углубляется проблематика, совершенствуются и художественные средства. Напомним последнюю картину признанного мастера нашей мультипликации Ф. Хитрука «Лев и Бык». В ней в философски-аллегорической форме сказано о том, что волнует сегодня все человечество, — о необходимости мира на земле.

Этой же идее посвящена работа Н. Туляходжаева «Будет ласковый дождь», сделанная на основе рассказа Р. Брэдбери (см. рецензию на этот фильм в «ИК», 1985, № 7). Сегодня обращаем внимание читателя на кукольную картину режиссера-москвича Бориса Аблынина «История одной куклы», отмеченную «Серебряным драконом» на кинофестивале в Кракове (1985).

«История одной куклы».
После разгрома фашистской Германии кукла, наряду с другими экспонатами, заняла место на стендах мартирологического музея



«ИСТОРИЯ ОДНОЙ КУКЛЫ»
Сценарий А. Свиридовой. Режиссер Б. Аблынин. Оператор А. Виханский. Художник-постановщик М. Курчевская. Композитор В. Бабушкин. «Союзмультфильм», 1985.

Совершенно своеобразную ленту сделал Б. Аблынин.

В скромной одночастевке кроме качеств, присущих ей одной, немало такого, что имеет значение и для всего мультипликационного творчества. Новизна, непривычность заключены и в самой теме, и в ее разработке, и в использовании выразительных средств, и в особенностях предложенной авторами стилистики.

В интервью, опубликованном в журнале «Искусство кино» (1984, № 9), художник-постановщик ленты М. Курчевская пояснила, что случай, рассказанный в картине, произошел в свое время в фашистском концлагере Освенцим. Узники одного из бараков втайне от охраны соорудили из нехитрых материалов куклу, потом другую и устроили что-то вроде кукольного представления. Долгое время они скрывали от надзирателей свое увлечение. Позже, когда все же тайну раскрыли, участники этой истории были жестоко наказаны. После разгрома фашистской Германии наряду с другими экспонатами кукла заняла место на стендах мартирологического музея.

Вот и вся история.

Авторы фильма не стали восстанавливать событие в деталях, а, оттолкнувшись от факта, создали свой сюжет, который звучит и былью, и сказкой, и высоким символом. От документальной основы в фильме заимствован разве что образный язык, весьма непривычный для кукольной ленты. В самом деле, в «Истории одной куклы» немало современных натурных съемок, кадров кинохроники, фотографий. Они составляют изобразительную основу картины. Кукол в фильме всего две — это Дон Кихот и его конь Росинант. Есть, правда, еще и скульптура Дон Кихота, которую мы видим дважды — в начале и в самом конце фильма. Сделанная руками мастеров-кукольников, скульптура снята на натуре, искусно вживлена в нее. И оба раза она взлетает в воздух, взорванная фашистскими снарядами.

Повтор-обрамление очень точно выражает главную мысль фильма: коричневая чума фашизма, поразившая мир в 30-е годы, не уничтожена до конца. Пролог отнесен к июлю 1936 года, когда произошел фашистский путч Франко в Испании. Конец датирован сентябрем 1973 года — днем фашистского переворота в Чили. Автор сценария А. Свиридова и режиссер умело использовали в этих эпизодах слово, звучащее по контрасту с изображением. Закодированный текст призыва к путчу — слова «Над всей Испанией безоблачное небо» — звучат в то время, когда сильный дождь поливает скульптуру Дон Кихота. Раздаются взрывы, и статуя разлетается на мелкие куски.

Зеркально отраженный, этот эпизод повторяется и в финале. Но на этот раз слова звучат по чилийскому радио: «Над Сантьяго идет дождь». В кадре, как не трудно догадаться, стоит освещенная ярким солнцем скульптура идальго. И опять грохочут взрывы, статуя гибнет вновь. Эти эпизоды, как, впрочем, и все остальные, идут без комментария. Надо сказать, что отсутствие дикторского текста, непростая образная структура ленты требуют напряженного зрительского соучастия в картине. Скажем, без знания истории фашистского путча в Испании не понять смысла радиофразы о погоде. Без анализа цветовой семантики финального эпизода не оценить его отличия от начального.

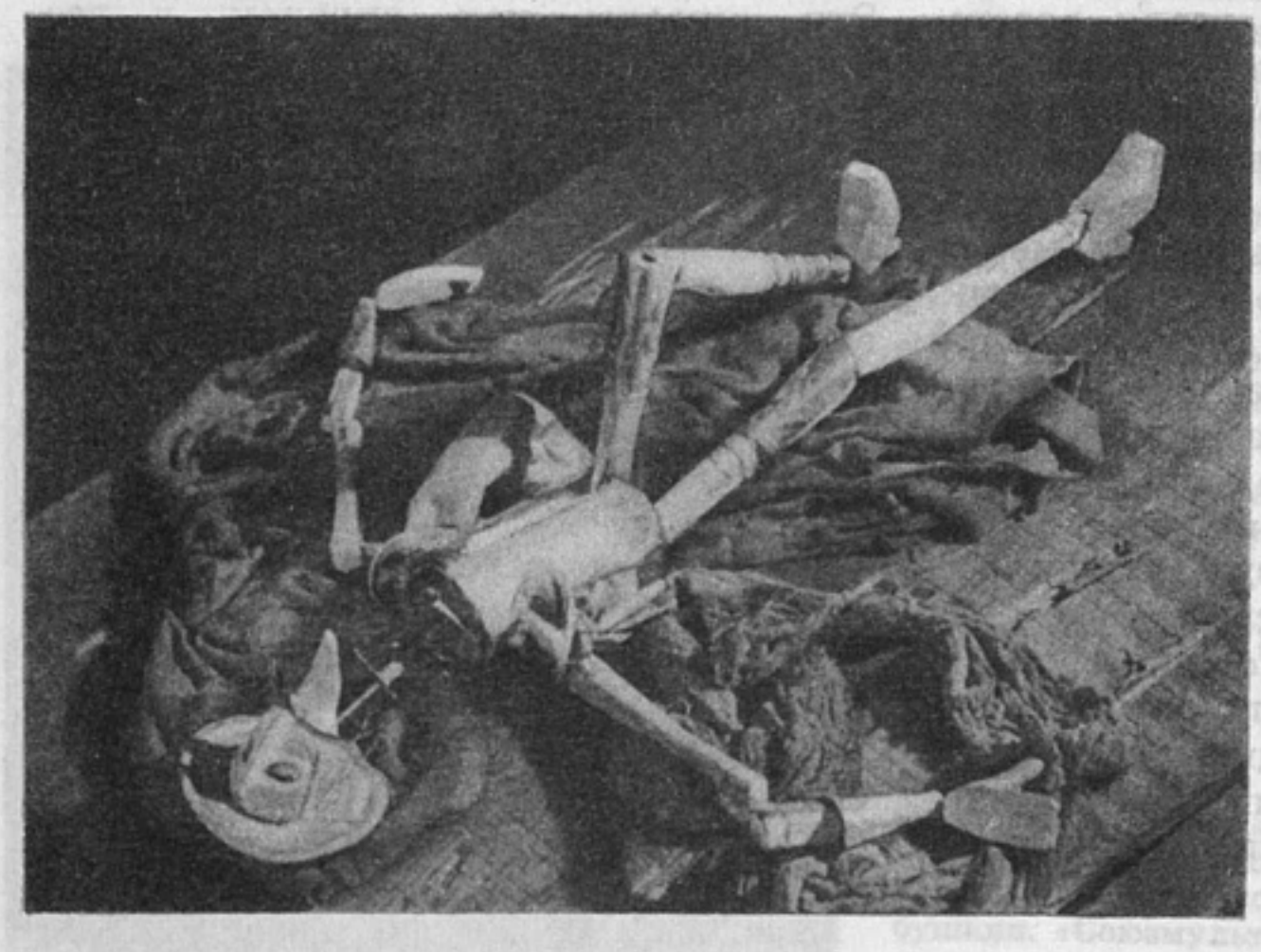
Однако внимательный зритель заметит некую разницу между обрамляющими фильм эпизодами. Первый из них, как, впрочем, и большинство следующих за ним лагерных сцен, выполнен монохромно, в черно-белой, напряженно-серой гамме. Все

финальные кадры, следующие за рассказом о Победе над фашизмом, идут в ярком, цветном полнозвучии. Ворвавшиеся на экран краски решительно меняют тональность повествования. На этом фоне эпизод чилийского путча звучит совсем не так зловеще, как выступление фалангистов в Испании 1936 года. Переводя художественно-образную семантику на язык политических терминов, можно сказать: события в Сантьяго в 1973 году по сути своей повторяют то, что было много лет назад, но теперь человечество, познавшее горький опыт гитлеризма и сумевшее его преодолеть, несравненно сильнее, нежели оно было в 30-е годы.

Б. Аблынин и его товарищи сделали открыто публицистический фильм. Однако внутри этого уже знакомого жанра мультипликации Аблынин нашел непроторенную дорогу. В отличие от бытующего фильма-плаката он создал документальную драму — напряженную, острую. И подчас исполненную лиризма. Обратите внимание на то, что кукла, которую изготовляют узники концлагеря,— всеми любимый Дон Кихот — самая возвышенная и чистая душа в истории европейской культуры. Авторы ленты неназойливо, но достаточно определенно подчеркивают связь своего героя с антигероями человеческой истории — ведь трагической насмешкой звучит мысль: Франко родился на той же земле, что и Дон Кихот, а Пиночет разговаривает на том же испанском языке. Может быть, поэтому в прекрасно сделанном эпизоде лагерного спектакля кукла Дон Кихот борется с ветряной мельницей, крылья которой — фашистская свастика. В этом противоборстве воплощено столько личного для узников!

Лирика в фильме обнажает и усиливает заключенный в нем драматизм. Напомню напряженные, полные ожидания надвигающейся беды

«История одной куклы»



Эскиз художницы М. Курчевской к фильму «История одной куклы»

сцены, в которых только что смастеренной кукле угрожает опасность. За кадром слышен лай собак, мелькают резкие огни прожекторов. Кажется, вот-вот все, на что было потрачено заключенными столько дней труда и надежд, рухнет. Но маленький спектакль кукольного театра состоялся. В эпизоде обыска, одном из наиболее ярких в фильме, стоящие в строю узники лагеря из рук в руки передают маленькую куклу. Раздаются выстрелы, редеет строй...

Вторая особенность ленты — натурные кадры: фрагменты из старой кинохроники, фотографии. При этом, уверен, ни у кого не возникнет (даже в мыслях) намерения упрекнуть авторов в нарушении законов мультипликации, в измене чистоте жанра. В чем тут дело?

Картина Б. Аблынина вся построена на тонком, держащемся на четко найденных нюансах соотношении достоверного с вымышленным, почти сказочным. Подлинна история, положенная в основу сюжета, вымышлены все обстоятельства, в которых действуют герои фильма.

Открытое сопоставление документа и вымысла возникает в фильме сразу же после заглавных титров, когда мы видим предвоенные семейные фотографии, сделанные в годы мирной жизни народов Европы, на фоне рельефной карты континента. За кадром звучат взрывы, и семейные фотографии разлетаются на части: кончается недолгий мир между первой и второй мировыми войнами. И вслед за тем авторы монтируют кадр, запечатлевший узников концлагеря.

Здесь важно заметить, что Б. Аблынин, широко использующий в своем фильме натурные съемки, лица людей дает лишь в фотографическом воплощении. Даже в конце картины, где действие переносится в лагерный музей, он предпочитает снять экскурсантов через ребристое стекло. Чутьем художника режиссер угадал,

что живые лица на экране могут разрушить то равновесие между подлинностью и вымыслом, которое найдено в фильме. Недаром единственным, кроме фотографий, лицом, которое мы видим в ленте, является маска куклы — Дон Кихота: оно живет, оно страдает, даже плачет. И, признаюсь, у меня не поворачивается язык упрекнуть режиссера за такое, казалось бы, поверхностное решение. Оно вполне в стиле избранной авторами системы выразительных средств.

Если говорить в целом о стилистике ленты, можно, я думаю, отметить склонность авторов к развернутой синекдохе, она же, как известно, обозначает предметы или явления какой-то отдельной частью. При этом фрагмент наделен такой энергией самовыражения, что воспринимается как целое без всякого ущерба для полноты и ясности авторской мысли.

Аблынин, мне кажется, избрал этот принцип не случайно. Ему нужно было в одночастевке выразить столь значительное содержание, что при другой форме рассказ свелся бы либо к скороговорке, либо к повторению общих мест. Синекдоха позволила режиссеру предельно спрессовать образное содержание фильма и вместе с тем не превратить лаконику в конспект.

Так, в одном эпизоде мы видим, как руки мастерят из проволоки, пустой консервной банки и еще чего-то фигурку Дон Кихота. В другой сцене спины людей в полосатых одеждах составляют строй, а ладони прячут от надзирателей и передают друг другу куклу. В третий раз — по стене барака движется тень головы фашистского офицера. Примеры можно продолжать без конца: фактически все содержание ленты состоит из таких вот кадров-фрагментов. Они не только придают экспрессию повествованию, но и помогают выразить реальный масштаб происходящего. Нельзя ведь забывать, что Дон Кихот и его верный конь — совсем небольшие куклы-марионетки, в мире людей и предметов, показанных в полный рост, они могли бы затеряться. Когда же они живут в окружении соразмерных деталей целого, сохраняется естественный масштаб изображения и вместе с тем не нарушается логика повествования.

Следя за развитием действия, зритель воспринимает борьбу Дон Кихота с «ветряной мельницей фашизма» не как спектакль кукольного театра, а как яростное, бескомпромиссное сражение Добра со Злом. И когда Дон Кихот поднимает свой меч против врага, мы забываем о невсамделишности происходящего и начинаем верить в реальность битвы, верить в то, что в ней решаются судьбы человечества.

И Дон Кихот одерживает победу. Она прекрасно поддержана документальными кадрами наших фронтовых кинооператоров, снятыми в мае 1945 года. В финале скромной одночастевой ленты это звучит символически.

В. ДЕМИН

Вина потерпевшего

Разборы и размышления

Фильм выявляет и обличает
спутников беды:
легкомыслие, расхлябанность,
неумение сдержаться,
опомниться,
вовремя выйти из конфликта,
неправедная,
бессовестная жизнь
ну и, конечно,
водка, водочка —
она, родимая,
она, проклятущая,
весомая первопричина
чуть не двух третей
всех преступлений
и всех несчастных случаев.

У расхожего, обыденного сознания своя логика. Я слышал возмущенное суждение об этом фильме: «Но ведь он оправдывает преступника!» Говорившему возразили: речь в фильме о другом — о том, что жертва тоже не без греха. «Вот именно! Возложив на жертву часть вины за преступление, режиссер тем самым хоть немного, но обеляет преступника! Разве не так?!»

В том-то и дело, что нет. Но понять это можно, отрешившись от арифметического подхода. В области морали не всегда «если что-то в некоем месте отнимается, то обязательно присовокупится к другому», а обнаружение, что второй участник конфликта тоже по-своему виноват, не заставляет тут же делить вину первого надвое. К тому же, как и должно быть, фильм различает вину в юридическом смысле от моральной или психологической виновности, от угрызений совести, пусть содеянное тобой не подпадает под конкретную статью кодекса.

Приходится начинать разговор с оговорки: виктимология как наука очень часто рождает у непосвященного недоуменные вопросы. В повседневном обиходе все мы — суровые прокуроры и самые требовательные судьи. И раз тот, кто привезен в зал суда в наручниках, видится нам исчадием ада, с детской естественностью жертва его злобы, алчности или кровожадности представляется чистым ангелом, о котором — да еще, может быть, покинувшем наш мир — упаси господи хоть одно плохое словечко, даже если оно чистая правда.

В случае, когда подзаборная шпана ставила «на кон» первого, кто появит-

---

«ДО ОПАСНОЙ ЧЕРТЫ»
Автор сценария и режиссер Г. Франк. Оператор А. Селецкис. Композитор И. Вигнерс. Рижская киностудия, 1984.

ся у ночного перекрестка,— чистая рулетка, что пострадал этот человек, а не другой. А не умеющий плавать, в сильном подпитии лезущий в водоем!.. Любительница легких ресторанных знакомств, удивленная, что дело дошло до насилия!.. Беззастенчивые торговые махинаторы, принимавшие в музейно обставленной квартире бог знает какое жулье и павшие от руки опытного грабителя «по наводке»!.. Нет, тут не скажешь: случай. Тут случаю некто подыграл в пас.

В фильме Г. Франка «До опасной черты» много «шокового» материала, чисто сенсационного, если учесть его сравнительную редкость для нашего экрана. Грабеж с убийством. Изнасилование. Упоминание о маньяке, оборвавшем жизнь нескольких женщин. Убийство в застольной драке. Убийство мужа женой... Режиссер торопится по горячим следам: он ухватывает самый разгар уличной аварии, слезливую перебранку над телом утопленника, показания убийцы, следственный эксперимент — с макетом револьвера в руке и контуром трупа, очерченным на полу. Камера проникает за решетку, ухватывая не только длинную беседу по душам, но и миг, когда читают постановление о помиловании. И хотя смотрится все это на пределе взволнованного и озадаченного внимания, тем не менее фильм в целом вовсе не воспринимается ни шоковым, ни сенсационным. Многое идет от комментария — сдержанный, вкрадчивый, кое-что не договаривающий голос режиссера задает общий тон, тон грустного и серьезного размышления. Но главное, конечно,— точное построение экранного рассказа. Преступление здесь только упоминается. Фильм не об этом. Он — о том, что «до». До опасной черты, после которой все становится необратимым. До поступка, которого могло не произойти и которого часто совсем не желали не только жертва, но и будущий преступник.

Пестрые кадры дневной улицы: разряженные выпускники университета, гуляющие парочки, подвыпивший весельчак с двумя бутылками приветствует жениха и невесту, молодая мать качает на качелях ребенка, не вынимая сигареты изо рта... На это изображение ложатся раздумчивые слова: «Ну, где она тут — черта между добром и злом?» Это пока еще д о. А вот уже з а чертой: сирена «скорой помощи», толпа зевак, стенд «Их разыскивает милиция», и лица, лица с описанием примет. Преступники, то есть п е р е с т у п и в ш и е запретную границу.

Фильм выявляет и обличает спутников беды: легкомыслие, расхлябанность, неумение сдержаться, опомниться, вовремя выйти из конфликта, неправедная, бессовестная жизнь ну и, конечно, водка, водочка — она, родимая, она, проклятущая, весомая первопричина чуть не двух третей всех преступлений и всех несчастных случаев. Кадры пьяных философствующих женщин бьют по глазам посильнее вида любого истерзанного трупа, ибо вот оно, лицо человека з а — беззащитной пищи для любой аварии или посягательства, а по сути, самоубийцы, насильника над собой.

Это первый смысловой пласт картины, но не единственный и даже не главный. Общая интонация философского размышления не вяжется с жестким гражданственно-социальным пафосом. Мастер соскальзывать от факта к правилу, от правила — к фундаментальным жизненным основам, Г. Франк и в этой работе расширяет эмоциональные и аналитические границы показанного. Печаль в его голосе отсюда. Выявление зловредных «их» перерастает в горький вопрос «нам», тем, кто не

чувствует себя кандидатом ни в жертвы, ни в преступники, кто не привлекает внимание окружающих антиобщественными выходками. А мы с вами правильно живем?

А. Клецкин, один из рецензентов картины, очень хорошо заметил: «Фильм показывает нам крайние случаи, поэтому в нем столько смертей. Но имеет в виду повседневность, когда как будто ничего трагического не случается, за исключением того, что кто-то более, кто-то менее бездарно растрачивает свою единственную жизнь»[1].

Чесноков (жертва) напросился в гости, чтобы «отметить» женский день, явился с подругой, с двумя бутылками водки, а был он из тех, кто под градусом становится агрессивным, стал задираться и бушевать. За спиной у него уже два года исправительных работ — за хулиганство. А на груди — своеобразной автохарактеристикой — вытатуирована голова Кинг-Конга из фильма ужасов. Тяжелая пешня, которой отбивался от обидчика его более трезвый сотрапезник, попала своим концом прямо в глаз страшилищу. И в сердце человеку.

Тимофеев (невольный убийца) воспитан в детдоме, десять лет на заводе, характеризуется как сознательный, исполнительный и дисциплинированный рабочий. После короткого рабочего дня 7 марта успел махнуть на озеро, с той самой пешней... Мы видим этого человека: тихий нравом, интеллигентного вида, совершенно беззлобный, с большими внимательными глазами. Что у него может быть общего с подзаборником и драчуном? А ведь было же что-то. О чем-то они беседовали...

Девушка, чье имя, понятно, не названо,— такого рода дела слушаются при закрытых дверях. Мы уви-

«До опасной черты»

[1] «Кино». Рига, 1985, № 6, с. 10.

дим ее мельком, со спины, одиноко сидящей в зале судебного разбирательства. Но приметы складываются в знакомый, примелькавшийся тип поведения: семнадцать лет, чувство женской «освобожденности» от якобы замшелых условностей, модный треп — за сигаретой и коктейлем! — из вечера в вечер танцульки как главная ценность бытия. Малознакомые или вовсе случайные кавалеры, и ценится не самый симпатичный, а самый щедрый, кто платит не моргнув и заказывает с размахом. А потом тебе и подруге предлагают прокатиться еще в одно местечко... Где оно кончилось — д о? Когда превратилось в п о с л е?

Это — жертва. А вот преступники. Зачинщику — двадцать четыре года, образование среднее, женат, нигде не работает. Соучастнику — тоже двадцать четыре года, тоже женат, имеет ребенка, с тем же средним образованием и опять-таки не работает. Они осуждены на несколько лет. Третий, студент, отделался легко, он всего-навсего вел машину. Но ведь он привез всю пьяную компанию на пустынный ночной пляж, он ставил машину поудобнее...

Кара заслужена, что и говорить, но в каком-то особом смысле — и эти трое тоже жертвы. Жертвы своего образа жизни, жертвы стершейся у них границы между скверным, нежелательным и прямо запрещенным законами, абсолютно недозволенным деянием. Жертвы своей наглой близорукости, преувеличившей степень личностного распада той, с которой они имели дело, думая, что она «из наших», «из тех», кто поломается для приличия — и все, и уж, конечно, болтать не станет...

Фильм тактичен. Он не говорит лишнего. Но как прекрасно воспроизводит он — без единой гневной филиппики — внутренний мир этих индивидов, вязкий, как болото, без опор, без фундамента, без нравственной определенности.

Как поразителен персонаж, кто оказался одновременно и преступником над самим собою, и жертвой самого себя. Мы не видели его. Нам о нем рассказали в следующих бесхитростных словах: «Проводил он свою жену в отпуск, пришел ко мне... Он желал выпить. «Тетя Рая, пойдем на речку...» Он разделся и маленькую выпил... Сидим. «Я ведь могу тогда до коленочки зайти»... Я говорю: «Сашка, ну иди!..» И вдруг Юра говорит: «Сашка тонет»... Как так, пошел ведь до коленочки?..»

Ужас, поистине леденящий, поселяется в душе от этого житейского рефрена «до коленочки».

От других очевидцев случившегося мы узнаем, что сама наша рассказчица пила вместе с утонувшим или утопившимся, из семьи она выпивох и дебоширов, весь дом от них стонет. Но этого нам уже мало — это внешний рисунок, общеупотребительная этикетка к явлению. Г. Франк занят другим, куда более сложным и неочевидным объектом: зрелищем, громко выражаясь, души без бога, души, где ни высокого, ни низкого, души, не умеющей работать — за что-то, против чего-то, — у нее и мышцы для усилий не прорезались. Она, тетя Рая, ничуть не меньше его, утопленника, поражена нелепостью происшедшего: ведь «до коленочки» же заходил бедный Саша, как же так все нехорошо обернулось? О том, что не пьют на берегу, что в пьяном виде не лезут купаться, что, не плавая, вовсе обходят водоемы стороной — в любом виде,— подумать обо всем этом ей не приходит в голову.

Как той, пострадавшей на ночном пляже,— ей тоже, верно, твердо думалось зайти «до коленочки», сколькими бы коктейлями или какими «легальными» ласками в автомобиле

ни определяла бы она для себя эту позволительную территорию.

Суд уточняет, как стояла машина да кто первый сказал: «Одевайся!» Создателям фильма интереснее выявить другое — преступную (перед собой) опустошенность души, атрофию ее. И уж совсем второе дело, кто в этом вопросе первенствует.

Даже самый записной документалист любит потешить зрителя этакими вставными аттракционами — красочным зрелищем чего-то, что или вовсе не имеет отношения к остальным материям, или мотивируется самой условной, самой приблизительной связью. Фильм «До опасной черты» открывается торжественной церемонией — у Домского собора, на переполненной площади разворачивается изукрашенный автомобиль. На нем — Аристотель с факелом, прелестные музы, студенты в белых хитонах. Так отмечали в Риге День знаний в 1984 году. Однако в данном случае связь красивой церемонии с сутью фильма прямая. Не только потому, что среди выпускников юридического факультета мелькнет человек, которого мы увидим позже на следовательской работе. Нет, гораздо важнее напоминание: из множества наук Аристотель выделял особую дисциплину — этику — и помещал ее между психологией, наукой о душе, и политикой, наукой о государстве. Он считал, что, взятые вместе, они помогут воспитать добродетельного гражданина.

Фильм «До опасной черты» — об этом. Негласно он спорит с некогда распространенной концепцией: нравственным является самое естественное поведение личности, поступки «нормального» человека будут вполне «нормальны», то есть расположатся всецело в области общественно дозволенного и никогда не заступят на территорию, описанную уголовным кодексом. Нет, нравственному поведению надо учиться, воспитывая его в себе вместе с отвращением к внутренней распущенности, моральной вседозволенности, вместе с неприятием обманчивой логики этакой легкой греховности: «до коленочек», но дальше — ни-ни! В кашеобразной душевной невнятице, обрекающей человека стать преступником или жертвой или и тем и другим одновременно, авторы фильма видят тревожное социальное явление. В индивидуальном, глубоко психологическом — общественную беду, государственный вопрос.

Отсюда — слом повествования, приглашение зрителя в «кухню» производства: создатель картины и Александр Тимофеев сидят в просмотровом зале, они увидели то, что только что открылось нам. Режиссер спрашивает: «Ну, Саша, как ты смотришь на этот материал сейчас? Ты не возражаешь, если мы все это покажем?»

Ответ Тимофеева: «Нет. Я не возражаю. Ведь как можно сказать... Чтобы назидание другим было».

Какое назидание? Не колоть сдуру пешней? Не будем забывать, что Александр Тимофеев, которого мы видели в наручниках, дающим показания, объясняющим случившееся в его собственной квартире, не был по суду оправдан — суд ограничился мерой наказания, не связанной с лишением свободы. Или назидание — в уроке другим чесноковым, пьющим и не очень, работающим или паразитам, с романтическими наколками или без, привлекавшимся или пока еще не дошедшим до этого?..

Всем — назидание. Всем — урок.

Ольге, героине последней, самой трагичной истории, постановщик наверняка задал тот же вопрос: можно ли показать то, что мы сняли? Вы не возражаете? Об этом догадываешься по ее словам: «Если кто-нибудь бросит пить после этого филь-

ма... после того, что увидит... Это действительно ведь страшно. Никому такое не пожелаешь. Врагу своему не пожелаешь, такое пережить... На благо, может быть, пойдет такое...»

И режиссер имел все основания заметить: «Спасибо вам, спасибо за доверие». Потому что случай, о котором шла речь, — весьма непростой, одной водочной пагубой он не исчерпывается. И чем больше вдумываешься, тем больше не дает тебе покоя мысль: да из той ли он обоймы, этот случай? Ложится ли он в масть, в рифму с остальными случаями?

Г. Франк уверен: да, ложится. Больше того, в системе художественной аргументации картины это самая козырная карта. К ней нас готовят многозначительно и интригующе. Уже в первом эпизоде, на празднике знания, под цитаты из Аристотеля, читаемые в микрофон, нам покажут четверых детей, двух мальчиков и двух девочек. Следующий кадр представит тех же ребятишек на кладбище, у могилы отца. С ними мать. Мать, естественно, плачет. Хотя он, лежащий в гробу, скончался после ее побоев.

Об этой истории несколько раз говорится, что она «трагическая», «страшная». Между тем происшедшее растолковывается удивительно просто: Михаил пил время от времени, но запойно, исчезал из дому, появлялся больным и полуодетым. Случалось, Ольга не пускала его домой пьяного. Он ютился бог знает где. А в тот роковой день, двадцать седьмого апреля, у него был аванс. Назавтра его старшей дочери исполнялось семь лет. Она пригласила подружек в гости. А дома не оказалось ни копейки. И мать, извинившись, отправила детей по домам. Отец же явился за полночь, лыка не вяжет... Тогда она взяла в руки солдатский ремень и накинулась на него в истерике.

Разумеется, чистейший материал для виктимологии. «Довел!» Чего не срывается с уст в семейном быту! «Взяла бы и своими руками убила!» Никто не думает о выполнимости подобного пожелания. А оно, как видим, выполнимо.

Осужденная на восемь лет, Ольга была помилована через пять. Как раз в то время, когда снимался фильм. Благодарный за эту подачу реальности, Г. Франк снимает поистине замечательный эпизод — как ничего не подозревающая женщина, вызванная к начальнику колонии, слушает с каменным лицом слова помилования, как потом машинально, ничего не понимая, расписывается и тут же стремглав бросается по коридору, на ступени лестницы... Оператор устремляется за ней.

Значит, всего пять лет. Но семилетней Светочке, чей день рождения так и не был отпразднован, стало теперь двенадцать. Вите — десять. Роме — восемь. Марине — тогда она была совсем крошкой — теперь уже семь. И все это время они провели в детдоме. По выходе на свободу Ольга отправилась с детьми на кладбище, на могилу Михаила. Потом простились, потому что — первое сентября, ребятам надо учиться, а она не в силах пока взять их к себе. (Куда — к себе? У нее еще нет ни кола ни двора. Но только ли по этой причине? Мы ведь видели, как резко и зло вырывал руку из материнской руки мальчик на кладбище.) Но, наверное, возьмет в самом скором времени. И очень может быть, что услышит — не от Светы и Вити, эти еще что-то помнят, пусть смутно, а, например, от Марины, 27 апреля бывшей полным несмышленышем,— что-нибудь вроде: «Мама, а отчего умер наш папа?»

Г. Франк уже в роли не режиссера, но ведущего мягко и терпеливо ищет возможного контакта с Оль-

гой. Он листает с ней старые семейные фотографии в альбоме, расспрашивает о детях, с деликатной осторожностью задает вопрос: с чего все началось?

Она понимает его буквально. Она не взвешивает случившееся, а перечисляет факты: «В семьдесят третьем году, в августе месяце, его судно стояло на нефтепирсе, тут, в конце пятого трамвая... Ну и я случайно заехала туда. Ну, как случайно? Он не знал, что я приеду. А я вырвалась от мамы, маму тогда уговорила, пусть она посидит у меня... со Светочкой. Светочке тогда мало было еще — годик только... Он какой-то был такой издерганный, вел себя как-то не так... Потом зашла эта Таня с одуванчиками на голове, в миниюбке. Ну так — посмотрела я на нее, она на меня... Вообще-то я человек сообразительный, и что-то такое мелькнуло в голове...»

Она рассказывает о том, как кончилась любовь. О том, как в их отношения, поначалу высокие и восторженные, вошла измена, вошел обман, а с ним вместе — грязь, пошлость. И счастья после этого не было. Было все хуже и хуже.

Режиссер-ведущий подсказывает, что хорошо бы что-то вспомнить из душевной памяти, не мелочи какие-нибудь. Он нежно уточняет: любит ли она сейчас Мишу? Или ненависть взяла верх? В ответе про любовь ни слова, но на самом деле — про что же еще, если не про нее: «Нет, ненависти нет никакой... У меня и тогда ненависти никакой не было. Просто вот... Наверное, минутная злость какая-то... Что ненавидеть? Человек просто был болен. Что его ненавидеть?»

Бывает, ищешь булавку, а найдешь изумруд. История Ольги и Михаила настолько важна и сложна сама по себе, что даже вытянутая условно в величину всей картины, на мой взгляд, все-таки выбивается из нее. Это именно история. С многочисленными «за», с еще более напрашивающимися «против». Здесь все обоюдоостро, все колется, прописями тут не многое отомкнешь. История — вот именно! — трагическая, вроде тех, которыми засматривались древние греки на своих орхестрах. История гнева, вполне праведного, однако перечеркнувшего разом несколько жизней. История совести, которая не дает, не может дать покоя, которая мучительнее всего смотрит из восьми детских глаз. И уж меньше всего эта жизненная история годится в убедительный пример того, как потерпевший прилагал усилия к тому, чтобы стать жертвой.

Эта работа — разговор о жертвах без ореола жертвенности, об ответственности, лежащей на потерпевшем — иногда! — ничуть не меньше, чем на преступнике.

После многочисленных фильмов-обличений, сделанных на манер уличного стенда «Не проходите мимо!», удача Г. Франка принципиальна: экран уловил в горестном опыте заблудших и отчаявшихся материал для пополнения нашего общего духовного опыта, что-то вроде спасительной сыворотки, добавляющей иммунитета для заблаговременного обнаружения ситуации «у бездны».

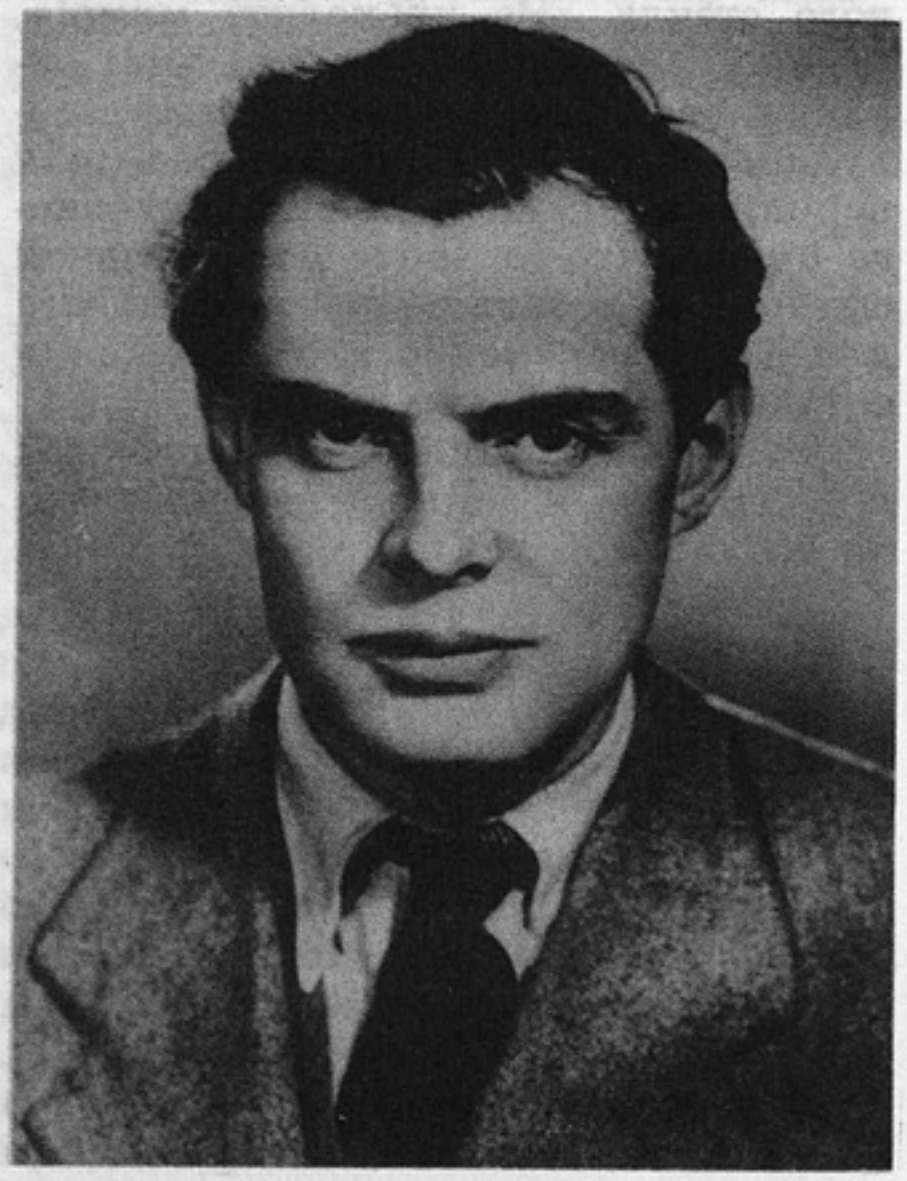
Вот в чем истинное значение этой драматичной и сегодня необыкновенно актуальной ленты.

Ирина ПАВЛОВА

Кадочникова всякий знает

Портреты

Павел Кадочников. 1940-е годы



Когда во второй половине 70-х на экраны вышла лента Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», многие из тех, кто хорошо помнил и любил молодого Павла Кадочникова, отказывались верить своим глазам: вот этот старый-престарый, белый как лунь, вечно спящий полковник Трилецкий, с обмякшим телом, словно уже навсегда принявшим форму кресла, этот Трилецкий, растерянно и по-детски хлопающий белыми ресничками, когда его будят,— это Кадочников? Да бросьте! Впрочем, удивлялись и те, кто хорошо знал Кадочникова тогдашнего — элегантного, стройного, подтянутого, легкого, спортивного шестидесятилетнего человека, знаменитого ленинградского «моржа».

Контраст был как-то уж слишком разителен. «Актер на героико-романтические роли», войдя в лета, вдруг стал актером острохарактерным. Принято было иначе: сначала молодой герой-любовник, потом — возмужавший благородный герой, затем — респектабельный благородный отец, и напоследок — если повезет — величественный, опять же благородный старец, патриарх. Более того, ежели в эту накатанную колею движения амплуа во времени попадал актер, смолоду зарекомендовавший себя острохарактерным, то с годами на такой эпизод его актерского прошлого смотрели как на юношеские шалости от избытка таланта или, в лучшем случае, как на «искания», «нащупывание своего пути в искусстве». Если же годы сказывались на фактуре, и тогда бывшие красавцы не порывали с романтическими традициями, играли именно б ы в ш и х красавцев.

Разумеется, правил без исключения не бывает, отклонения случались, но были редки. Так что сказать, будто в превращении Федотова-Эккерта и Мересьева в старика Трилецкого и

Вечного Деда не было ничего неожиданного,— значит погрешить против правды. Тем более что эволюция героев Павла Кадочникова до поры до времени с каноном совпадала.

Трогательный, трагичный в своей детской чистоте, незамутненности Владимир Старицкий («Иван Грозный») и лирический Мухин («Антон Иванович сердится»), затем роли героико-романтические — Федотов («Подвиг разведчика») и Мересьев («Повесть о настоящем человеке»), некоторое время спустя — герой еще более зрелый, но не менее благородный («Музыканты одного полка»), да и величественный старец Берендей из «Снегурочки», хотя и сыгранный ранее «положенного» срока и возраста, тоже канон не нарушал. И вот вдруг...

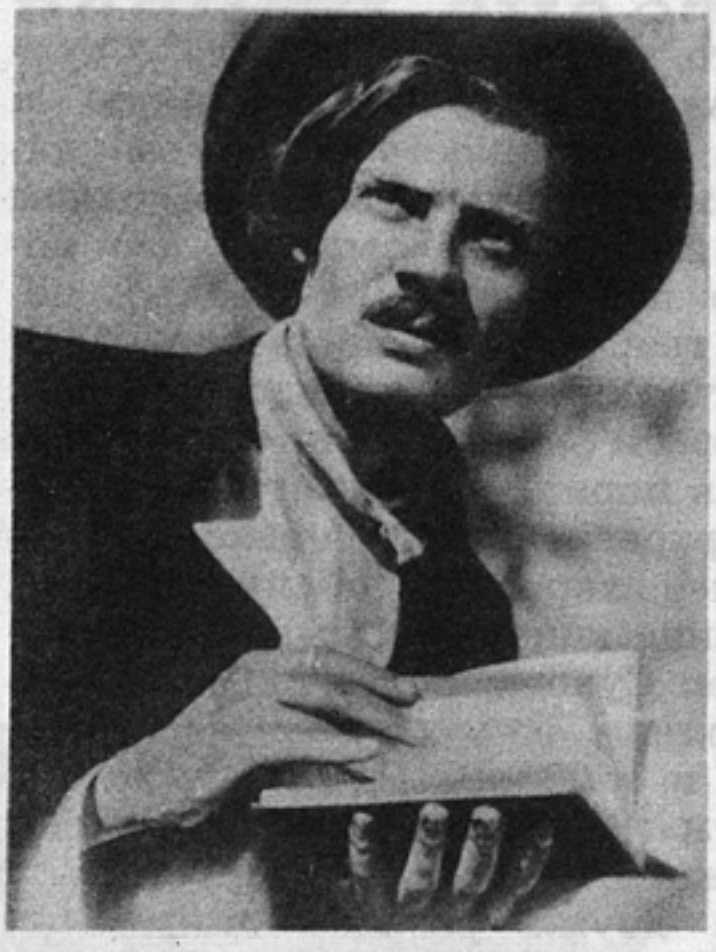
Впрочем, сам Павел Петрович Кадочников считает, что нисколько не «вдруг» и что бытующее мнение, будто Никита Михалков открыл нового Павла Кадочникова, неверно: «Да, конечно, открыл. Но не новое, а то, что было во мне всегда, что мне даже и делать уже доводилось. Только давно. Открыл качество, забытое всеми, но не мною».

Для нескольких поколений кинозрителей Кадочников, что называется, «был всегда». Сниматься он начал совсем юным, в 1935 году, только что закончив актерскую мастерскую Б. В. Зона в Ленинградском театральном институте и в качестве дипломной работы сыграв Леля в «Снегурочке» Островского.

Однако подлинным началом актерской биографии Кадочникова стал фильм «Яков Свердлов» С. Юткевича (1940). И если молоденький паренек Леня Сухов запомнился зрителю сразу (несмотря на небольшой объем роли) как герой Павла Кадочникова, то в этом же фильме молодого актера в роли Максима Горького узнать можно было с трудом. Актер получил завидную и редкую возможность в самом начале своей кинокарьеры в одном и том же фильме сыграть две роли, что называется, на разных полюсах творческого диапазона. Сыграть отчасти самого себя, каким был еще совсем недавно, в образе Сухова и в параллель достаточно сложную портретную роль Горького, человека, чей характер, облик, возраст, положение никак не смыкались с характером Сухова. Более того, помнится, в одном эпизоде эти двое оказались в кадре чуть ли не бок о бок. Тем не менее, Горький и Леня воспринимаются как персонажи, сыгранные двумя разными актерами. В кино, где бывает, что и разные герои-то из разных фильмов в исполнении различных актеров похожи, как братья-близнецы, такие дебюты незамеченными не остаются.

Впрочем, у Павла Кадочникова были настолько счастливые фактурные и личностные данные что кинематограф просто не мог остаться к ним равнодушен. Молодой Павел Кадочников счастливо соединил в себе черты, казавшиеся несоединимыми, взаимоисключающими. Несомненное лирическое дарование, музыкальные данные, вкус к острой характерности и тот самый «открытый, ясный, симпатичный» облик, которого требовало традиционное представление о внешности положительного героя, бытовавшее в то время.

Но поскольку данные лирического героя, как правило, не предусматривали острой характерности, то о ней на долгие годы забыли почти все, кроме самого актера. И наверняка вполне кощунственной могла бы показаться тогдашнему зрителю мысль о том, что очаровательный, интеллигентный, талантливый композитор Алексей Мухин из музыкальной комедии «Антон Иванович сердится»



«Яков Свердлов». Максим Горький

«Яков Свердлов». Ленька Сухов

сыгран актером, который мог бы без насилия над своими актерскими данными исполнить и роль... Керосинова. Разумеется, совсем иначе, нежели это сделал великолепный С. Мартинсон, в ином стилевом и жанровом ключе. Но мог бы. Тем не менее, замечательный комедийный дар Кадочникова и по сей день, думается, толком не востребован в кинематографе. Мимо него проходят и проходят роли, словно специально для него созданные: Князь из «Дядюшкиного сна», например, или гоголевские чиновники, или Макар Долгорукий из «Подростка», фигура в чем-то трагическая, в чем-то фарсовая, в чем-то возвышенная и прекрасная.

Но тогда об этом не думалось, и сам актер не испытывал неудовлетворенности и даже не ощущал, что мощный пласт его возможностей (проявившихся еще в «Якове Свердлове») остается за бортом тех фильмов, в которых он снимается. Началась война, и проблемы реализации актерского диапазона вообще были сняты как не заслуживающие внимания. Все перевернулось, жизнь разорвалась — та, что до войны, и вся остальная.

...Играя в дипломном спектакле, Кадочников отказался от музыканта-дублера и сам выучился играть на гуслях. Впоследствии научил еще нескольких коллег играть на этом инструменте и организовал в Ленинграде уникальный ансамбль гусляров из восемнадцати человек. У всех были хорошие голоса, выступления пользовались большим успехом (в театре после исполнения песни Леля в спектакле Кадочникову кричали из зала «Бис!», как на концерте). В войну ансамбль не распался, продолжая давать концерты, в том числе и в воинских частях. Кадочников по-прежнему руководил ансамблем и участвовал в его выступлениях.

...Бывают в жизни обстоятельства, о которых, кроме как «рок, судьба», не скажешь. Кадочникова выз-

вали в Новосибирск для переговоров о съемках. Его ансамбль перебирался из одного пункта Ленинградской области в другой. Шли с вещмешками, с гуслями за спиной, за версту было видно, что идут штатские, музыканты. На дороге, в пристрелянном месте, вся группа гусляров была уничтожена фашистами из миномета. Лишь по случайности Кадочников не разделил трагическую участь своих товарищей.

Тема войны войдет в актерскую судьбу Павла Кадочникова уже после ее окончания. А творческим итогом этих лет окажется роль, которая и по сей день занимает в этой судьбе особое место. Владимир Старицкий в фильме «Иван Грозный» Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Светлоглазый юноша-полуотрок, кроткая жертва жестокой борьбы за власть, дитя, раздавленное колесом политической интриги. Роль почти без всякого внутреннего психологического движения, развития. Старицкий в этом фильме фактически бездеятелен, он всего лишь марионетка в руках матери, Ефросиньи Старицкой, и царя Ивана. Роль исключительно трудная для актера, задача преодоления ее внутренней статуарности осложнялась еще и особой пластикой роли, выстроенной Эйзенштейном. Юноша в белом, «отрок светлый», невинный и трагической виною виновный, полуюродивый Владимир в каком-то смысле нес на своих плечах задачу создания пластической альтернативы «черному» Ивану.

Задачи такого рода и прежде ставились перед актерами на театре, у Мейерхольда, к примеру, где исполнитель должен был существовать одновременно и в психологической атмосфере образа (причем специфической, с высокой мерой условности), и помнить все время о том, что он еще и «пространственная фигура», «элемент» пластического рисунка спектакля, эпизода, мизансцены. Точность движения, жеста, позы в такого рода постановках доводилась актерами до автоматизма. У Кадочникова мейерхольдовской школы не было, ни у «фэксов», ни у Кулешова он тоже не учился. Опытом Николая Черкасова (включающим в себя и миманс в оперном театре, и пародийные эстрадные номера) молодой актер тоже не обладал.

Снимавшиеся у Эйзенштейна актеры, клянясь в любви и преданности Мастеру, восхищаясь им, нередко говаривали, что работать с ним

«Иван Грозный».
Владимир Старицкий

«Подвиг разведчика».
Федотов-Эккерт (справа)

было захватывающе интересно, но трудно. Именно в силу той абсолютной выверенности каждого кадра, «увиденного» режиссером еще до того, как он снят. И, пожалуй, только Кадочников всегда утверждает, что работать с Эйзенштейном ему было необыкновенно легко. Думается, в этом нет «искажения ракурса», которое подчас свойственно воспоминаниям. Молодой актер действительно ловил мысль Мастера на лету, моментально научившись чувствовать собственное тело как «фрагмент» организованного пространства, легко приспособив свой психофизический аппарат к сложнейшей художественной задаче. Недаром сам Эйзенштейн однажды назвал его «принц-оборотень», и шутливое это прозвище (в котором, однако, читался и вполне серьезный, точный смысл) надолго закрепилось за актером. Впрочем, довольно скоро именно это качество актерской природы Павла Кадочникова, его возможности «оборотня» были использованы кинематографом впрямую.

Ему везло в жизни на режиссеров. Счастливой была встреча с Эйзенштейном, удачей обернулась встреча с Борисом Барнетом.

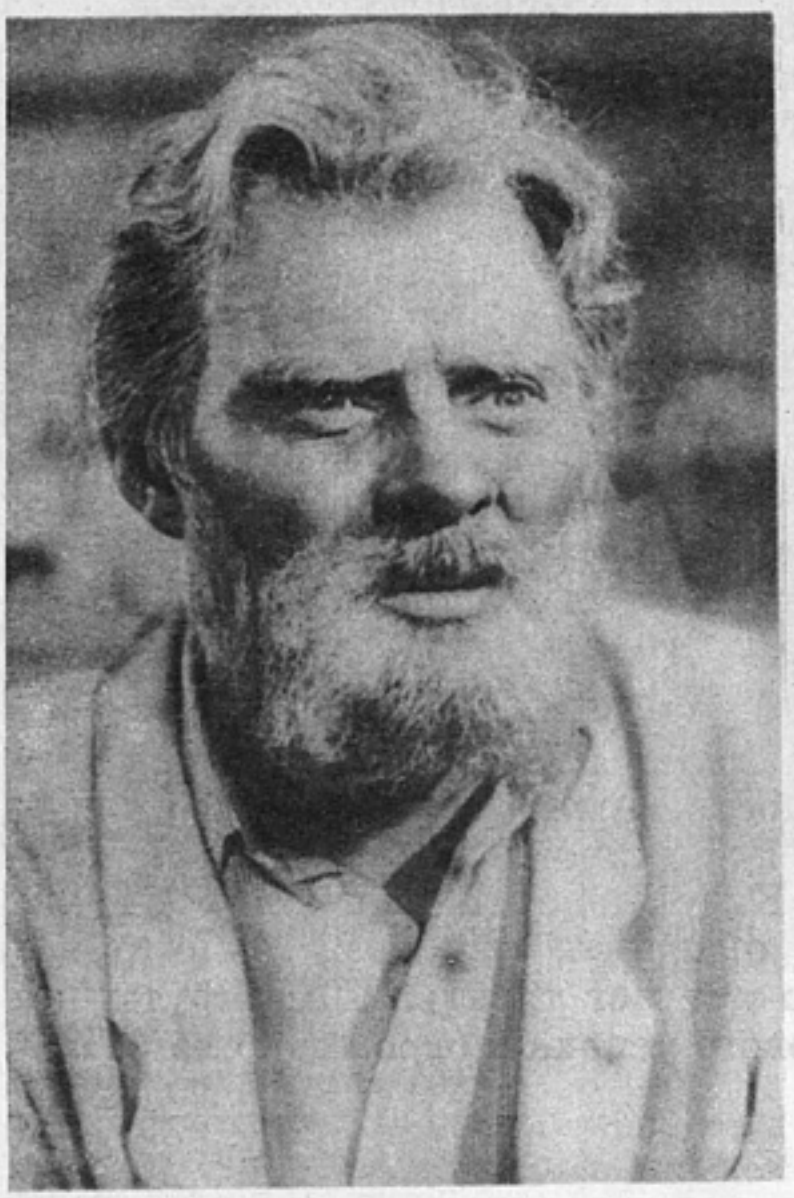
Пожалуй, именно с ленты Барнета «Подвиг разведчика» ведут свою родословную отечественные кинодетективы о разведчиках во вражеском тылу. Именно этот фильм по праву может считаться прародителем картин про «сильных духом», в том числе и знаменитых телесериалов, оставаясь и по сей день одним из образцов жанра. Кадочников в этом фильме сыграл фактически две роли, поскольку советский разведчик Федотов, мужественный патриот, настоящий гражданин, и немец Эккерт, хлыщеватый, элегантный прожигатель жизни в образе мошеннича-

ющего коммерсанта, с его грассирующим выговором, с его фатовскими манерами, с его вылощенностью ресторанного завсегдатая,— эти двое, по сути, были людьми, совершенно ни в чем не схожими. Менялся голос, менялось выражение глаз, пластика тела и лица. Самая жанровая принадлежность персонажей не совпадала: разведчик Федотов, суровый мститель, умный, осторожный и отважный, находчивый и решительный, как и полагалось, был фигурой романтической, героической.

Эккерт, фигура отчасти гротескная, требовал острой характерности, выписан был резкими, чуть утрированными мазками. Эккерту свойствен и своего рода салонный шарм, сдобренный изрядной дозой актерской иронии. В сущности, подобное перевоплощение требовало от Федотова не меньших актерских способностей, чем от самого исполнителя. Более того, в роли был еще и другой нюанс, чисто актерскими средствами осуществленный: внезапные, для самого Федотова неожиданные, опасные «выходы из образа», когда лощенный денди Эккерт, не совладав с собою, вдруг г л я д е л Ф е д о т о в ы м. Фильм сохранил свое обаяние и по сей день, и, разумеется, вовсе не за счет детективной фабулы (по нынешним временам достаточно наивной), а именно в силу романтической приподнятости и неординарности образа, созданного Павлом Кадочниковым.

Казалось, после этой картины популярности артиста расти было некуда. Во второй половине 40-х годов Кадочников среди актеров-мужчин оказался лидером, с которым мало кто мог тягаться. Атрибуты нерядового успеха и огромной славы бы-

«Повесть о настоящем человеке». Мересьев



«Запасной игрок». Дедушкин

ли налицо, надо было лишь удерживать занятые позиции.

Но буквально сразу же вслед за Федотовым Кадочников создает образ, после которого в Ленинград нескончаемым потоком идут письма из разных уголков страны, зачастую прямо так и адресованные: Кадочникову-Мересьеву, а то и просто — Мересьеву. Роль от начала до конца была сыграна так, что безоговорочно оправдывала название ленты — «Повесть о настоящем человеке».

Легендарного героя войны, особенно тогда, в 40-е годы, вполне можно было сыграть на открытом пафосе, как личность монументальную, выкованную из огня и железа. И путь этот, в общем, был вполне оправдан. Режиссер Александр Столпер и актер стремились к иному. Их Мересьев должен был стать в прямом смысле настоящим человеком, то есть человеком прежде всего, не монументом, не памятником самому себе. Этому Мересьеву дано было полной мерой испить острое человеческое отчаяние, растерянность, страх перед будущим; ему свойственны были метания от тайной надежды к оглушительному ощущению безнадежности и вновь — к надежде. Подвигом экранного Мересьева, как и реального его прототипа, было именно человеческое преодоление себя, собственной слабости, отчаяния, неверия, плюс скепсиса окружающих. Самый акт мужества и героизма состоял не только в его воинских деяниях, и не в том даже, что он сумел преодолеть физическое увечье, «стать на ноги», а в том, что, пережив тяжкую моральную травму, глубокий душевный кризис, человек сумел, нет, заставил себя поверить в возможность преодоления и лишь благодаря этому преодолел.

Роль Мересьева была психологически сложна, богата резкими эмоциональными переходами, требовала тонкого баланса между открытой героикой общего строя фильма и психологической достоверностью характера. Окажись Мересьев монументом, он вряд ли нашел бы столь сильный эмоциональный отклик у зрителя; будь он «запсихологизирован», погружен в бытовые мотивировки, образ неминуемо заземлился бы, лишился романтического ореола, выпал бы из поэтики фильма (и если шире — то из поэтики своего времени). Кадочниковым этот точный баланс, требующий острого актерского чутья, интуиции, был соблюден.

Следующее десятилетие вновь вернуло актера к лирическим героям. В сущности, на экран воротился возмужавший за десять лет Алексей Мухин из фильма «Антон Иванович сердится», обаятельный, чуть застенчи-

вый, ясноглазый. Но вот что характерно: героям Кадочникова той поры — и знаменитому цирковому артисту («Укротительница тигров»), и незадачливому молодожену («Медовый месяц»), и актеру-мистификатору («Запасной игрок»), была свойственна некая внутренняя самоирония, которая позволяла этим лирическим персонажам свободно вписываться в комедийные сюжеты и ситуации.

Во всех этих работах Кадочникова ощущался неиспользованный запас характерности, который лишь отчасти реализовался в веселой раскованности и шалостях псевдостарика из «Запасного игрока». Среди этих работ особняком стояла роль инженера в фильме И. Хейфица «Большая семья». Среди образов потомственных корабелов в актерском ансамбле, составленном из очень крупных индивидуальностей, таких, как Б. Андреев, Н. Сергеев, А. Баталов, С. Курилов, герой Кадочникова казался фигурой несколько диссонансной. Но если персонаж, сыгранный здесь Н. Гриценко, был создан в тональности, решительно не совпадающей с общей стилистикой картины,— мерзавец и пошляк, которого и раскусывать-то нечего, все на виду, то инженер Кадочникова выделялся по-иному. Этот фанатически преданный делу, но нескладный, чуточку нелепый чудак был решен в явно комедийном ключе. Однако по сути у него «одна группа крови» с Журбиными; его недотепистость читалась как гипертрофированная форма интеллигентности; все немножко слишком — и деликатность, и увлеченность, и застенчивость. Если угодно, то за героями Кадочникова — лирическими, романтическими — всегда угадывалась актерская ностальгия по острой характерности, по эксцентрике, предсказанная еще его учителем Б. В. Зоном: «Еще настанет время, когда ты будешь играть с в о и острохарактерные роли!»

Павел Петрович Кадочников как-то признался, что в те времена, когда он играл своих романтических, ясноглазых молодых людей, его всерьез волновало, как он выглядит на экране. В этом был свой резон: от внешнего облика актера зависит многое. Не утаил он, что с годами все чаще приходилось думать о том, удачно ли поставлен свет, не видно ли несовпадение возраста персонажа с его собственным возрастом. Зрелому человеку за сорок «ясноглазость» и юношеская непосредственность стали даваться не без усилий. Момент наступал переломный, и, вероятно, ощущался он небезболезненно. Именно в 60-е годы Кадочников впервые взялся за режиссуру.

Выход его первой ленты «Музыканты одного полка» совпал с пяти-

«Неоконченная пьеса для механического пианино».

Иван Петрович Трилецкий

десятилетием артиста. В своем фильме он сыграл одну из ведущих ролей, но главную роль (которую вполне мог бы оставить за собой, благо герой — офицер, разведчик, большевик) отдал молодому Юрию Соломину, тогда еще не снявшемуся в телесериале про адъютанта его превосходительства. Следом Павел Петрович осуществил свою давнюю мечту — постановку «Снегурочки» А. Н. Островского, с которой, как мы помним, началась его актерская карьера. Почему не начал сразу со «Снегурочки»? Скорее всего, не рискнул, хотел предварительно освоиться «на режиссерской территории». Первые уроки режиссуры ему преподал С. М. Эйзенштейн, в те далекие годы объясняя молодому актеру премудрости монтажа и построения кадра. Свой приход в режиссуру Кадочников объясняет памятными словами Г. М. Козинцева: «Я не понимаю человека, который хочет стать режиссером, но я могу понять человека, который хочет снять фильм». От себя Павел Петрович добавляет: «Я считаю, что режиссура — не профессия, а мировоззрение; режиссер — не должность в штатном расписании, а склад личности, натуры».

Кадочников и по сей день с удовольствием и гордостью вспоминает прекрасную атмосферу увлеченности, доброжелательности, теплоты, что царила на съемках «Снегурочки», вспоминает слова французского прокатчика, благодарившего его за ленту, давшую в Париже большие сборы; он с обидой и раздражением говорит о том, что само слово «снегурочка» у нас уже стало прочно ассоциироваться с елкой в клубе, а не с выдающимся произведением русской литературы...

...Так уж вышло — хорошо ли это, плохо ли, — но мы, в сущности, не увидели на экране момента перехода Павла Петровича Кадочникова на сугубо возрастные роли (вряд ли есть основания считать Берендея предшественником Трилецкого!). Оттого-то и был так непривычен зрительскому глазу облик Кадочникова в фильме Михалкова. Оттого-то и возникло ощущение «заново родившегося актера». Он сыграл своего Трилецкого в «Неоконченной пьесе для механического пианино» так, что в нем ощущалось будущее едва ли не всех героев ленты. Именно глядя на полковника Трилецкого, особенно остро понимаешь ужас и мучение Платонова от бесцельно проходящей жизни, от все приближающейся перспективы превратиться в этакого симпатичного чистенького старичка, сросшегося с креслом в единый организм, в единую «духовную» структуру. Со стороны глянуть — и роли-то, в общем, нет; ну, существует себе и существует такая вот «одушевленная мебель», никому не мешает, даже отвращения к себе не вызывает. Но без Трилецкого — Кадочникова постыдность прозябания хороших, в общем, людей не воспринималась бы так болезненно.

Но что Трилецкий! Важный сановный генерал из «Обломова», которому Н. Михалков даже оставил имя актера — Павел Петрович,— появляется в фильме и вовсе на минутку. Седой, подтянутый, моложавый генерал, которому Штольц представляет Обломова и с которым советуется по поводу золотых приисков,— что за роль! Зачем Кадочников там, где хватило бы статиста? И вовсе нет. То, как внезапно похожи оказываются эти двое, Штольц и генерал,— все одинаковое: жесты, повадки, походка (со спины ну просто братья!), — удивительным образом работает на восприятие образа Штольца. Вновь читается в герое Кадочникова будущность Андрея Штольца. Мимолетный штрих важен, необходим для общей концепции картины.

А уж без Вечного Деда, которого Кадочников сыграл в «Сибириаде»,

и вовсе невозможно было бы понимание философского, этического смысла многофигурной эпической фрески. Дед — живой дух земли, на его глазах сменяются поколения, меняется сама эта сибирская земля, свершаются подвиги и преступления, и он собственным телом ощущает боль каждого срубленного дерева, зов каждого живого существа, жестокость вражды, страдания земли. Он и добр — помощник, спаситель, вестник. Он и жесток — вечный судия, живой укор и обличитель. Даже лицо его состоит словно из двух разных половинок — мудрого доброго таежного старика и страшного, мрачно пророчествующего лешего. На одной половинке — светлый, понимающий стариковский глаз, на другой — глаз, закрытый тяжелым, оттянутым, как у Вия, веком. Он сам оставляет за собой право оценки деяний человека на земле, право, которое кажется захваченным самочинно, но только до тех пор, пока не охнет и не согнется бессмертный дед от неслыханной, непереносимой боли: где-то неподалеку в чрево земли ударил бур нефтяников.

Поразительна — иного слова не подберешь — игра Кадочникова в этом фильме, несущая, помимо смысла общей идеи картины, и свой собственный, самоценный смысл — виртуозного актерского свершения.

Начиная с конца 70-х годов П. П. Кадочников словно переживает ренессанс (не старый ли леший из «Сибириады» наколдовал?). Пожалуй, никогда еще не снимался он так много и так разнообразно: в далеко не полном перечне его ролей этой поры и комедийная роль старого профессора, которому подбрасывают «бесхозную» правнучку («Карантин» И. Фрэза), и профессор вовсе не комедийный, порядочный и умный человек, который, однако, не стал бороться за научную истину и за доброе имя человека, пошел на «маленький компромисс» с собственной совестью («Две строчки мелким шрифтом» В. Мельникова), и старый мужественный плотогон дядя Роман («Сюда не залетали чайки» Б. Мансурова), и р-р-роковой злодей барон Треч, потребовавший от актера внешнего и внутреннего перевоплощения («Проданный смех» Л. Нечаева), и Поль Лафарг («Ленин в Париже» С. Юткевича), и матерый бандит, убийца, «старый волк», пустивший по ветру собственную жизнь («Пропавшие среди живых» В. Фетина). Роли разные, драматургический материал различного художественного уровня, жанровый диапазон поистине безграничный. И все же остается ощущение, что творческий потенциал актера не реализован. Невольно думаешь: что за роль нужна, чтобы он смог реализоваться сполна?

Видимо, сам Павел Петрович где-то в тайниках души тоже это ощущал, ибо в момент огромной, невероятной загруженности, непрерывной занятости (ветеран «Ленфильма» — один из самых снимающихся актеров студии) Кадочников написал сценарий «Я тебя никогда не забуду» и снял одноименный фильм. Фильм, идею которого Павел Петрович Кадочников вынашивал давно, фильм, который получил самый широкий зрительский отклик (вновь к актеру со всех концов страны понеслись письма, полные благодарности и уважения), и, что самое любопытное, фильм, созданный весьма пожилым человеком, нашел признание прежде всего молодого зрителя.

Кадочников со времен собственной молодости сохранил одно человеческое качество, которое вообще очень характерно для людей его поколения: максимализм. Если в чем-то убежден — отстаивает свою точку зрения горячо, резко, запальчиво. Секунду назад был полон воспоминаниями, элегичен и вдруг мгновенно заблистал взором и

Павел Кадочников. 1980-е годы

каждую свою работу, на каждую роль, каждый фильм. И потому чье-то несогласие или неприятие не пропускает с олимпийской недосягаемостью мимо сознания, а спорит, горячится, доказывает. Высокомерия в нем нет и в помине, а почти мальчишеской ранимости — хоть отбавляй. И этому человеку — семьдесят лет. И полвека из них отданы кинематографу.

Да, действительно, Павел Петрович Кадочников в кино «был всегда». В воспоминаниях о любимых фильмах детства, отрочества, зрелых лет непременно, хотя бы раз, встает его лицо. В годы, когда можно было бы и отдохнуть, «замедлить темп», он этот темп все ускоряет, не знает отпусков, ибо, по его выражению, «от творчества отпуска нет».

сразу помолодел на много-много лет: «Я не принимаю такого кино, которое для себя именую «кинотелевидение». Считаю, что длинные, бесконечные проходы, бесконечные бытовые разговоры, не несущие определенной мысли или информации,— балласт, утяжеляющий фильм, засоряющий его чистые четкие линии. Поэтому стараюсь сам снимать по-другому. Никому своих взглядов не навязываю, но и сам ими не поступлюсь. И еще: что за странная позиция возникла в режиссуре — я, мол, снимаю кино для знатоков, для специально подготовленной публики. Позвольте, а кто ж ее для него готовить-то должен? Кино только тогда настоящее, когда оно для всех!» И потому с таким волнением он, человек с непоколебимой профессиональной репутацией, со всевозможными титулами, со славой негаснущей, всегда ждал и ждет зрительских и критических откликов на

Правда, какой бы она ни была

Дискуссии

«Фильм и общество», «Фильм и социальная реальность» — эти темы уже не первый год обсуждаются на страницах журнала. Сегодня в разговор включаются молодые кинокритики и киноведы. Думается, что их острые, во многом спорные высказывания помогут активизировать дискуссию, чего настоятельно требует время. Представляет молодых и комментирует их выступления известный советский философ, часто обращающийся к вопросам киноискусства, В. И. Толстых.

В. И. Толстых. Несколько слов об участниках разговора и о причине, побудившей собрать их за «круглым столом».

Стало хорошей традицией регулярно проводить (то в Болшево, то в Репино) семинары молодых теоретиков и критиков кино. Я заметил, участвуя в этих семинарах в качестве одного из руководителей, что мне интересно не только то, чем делюсь с молодыми я, но и то, что думают и видят в современном кинематографе они, молодые. А они во многом иначе, чем я, воспринимают и оценивают и кинопроцесс в целом, и его отдельные произведения. Так, мы разошлись в понимании и оценке некоторых заметных фильмов последнего времени. Но именно эти различия, несовпадения более всего сблизили меня с «семинаристами». И я подумал, что, наверное, мы не правы, считая молодых (по-моему, вполне уже зрелых!) не подготовленными к тому, чтобы на равных со старшими судить о нашем общем деле и достоянии — отечественном кинематографе (не надо только бояться «разночтений» — таких естественных, когда оказываешься в сфере искусства). Им по плечу решать более масштабные и сложные вопросы, чем квалифицированно «откликнуться» на появление нового фильма.

Так возникла идея провести этот разговор на тему, одновременно общую и совершенно конкретную. Почему лишь очень немногим картинам удается более или менее существенно повлиять на сознание — общественное и индивидуальное? Что определяет социальную значимость фильма, способного вызвать в зале, в душе зрителя духовное потрясение? Вопросы традиционные для реалистической эстетики и критики, которая без какого-либо насилия над спецификой искусства видит в его творениях определенные жизненные факты, претендующие на общественное

внимание и всеобщность. То есть они рассматриваются и оцениваются как отражение реального жизненного процесса, именуемого общественным бытием, как выражение определенных человеческих потребностей, а не в качестве утехи в час досуга. Разговор об искусстве накануне предстоящего партийного съезда требует вдумчивого анализа сегодняшней социальной ситуации, учитывающего происходящие на наших глазах сдвиги и изменения в общественной жизни страны.

При этом не следует, видимо, стремиться к охвату всего огромного и разнообразного массива кинематографа, да это и вряд ли возможно. Участники дискуссии обращаются — и это закономерно — прежде всего к тем фильмам последнего времени, которые вызвали обостренный интерес и реакцию общественности, они высказывают суждения, которые могли бы стать началом большого и серьезного разговора. В меняющихся условиях требовательность и повышенная критичность в оценке состояния кинематографического процесса, его сильных и слабых сторон, думается, будет способствовать делу общественного воспитания.

Татьяна Москвина. Во времена малокартинья, наверное, казалось, что все проблемы решатся, если картин будет много. И вот картин стало много.

Когда в конце года журнал «Советский экран» объявляет зрительский конкурс на лучший фильм, то в списке кинолент, вышедших в прокат, насчитывается более 150 названий только отечественных лент. На экранах кинотеатров представлено множество разнотемных и разножанровых фильмов.

Среди них современный зритель может выбрать «Красные колокола» С. Бондарчука или «Победу» Е. Матвеева, «Европейскую историю» И. Гостева или «Канкан в Английском парке» В. Пидпалого, картины С. Герасимова о Льве Толстом или Х. Нарлиева о Махтумкули, ленту Н. Ардашникова об Алле Пугачевой или «Зимний вечер в Гаграх» К. Шахназарова, «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа или «Путешествие молодого композитора» Г. Шенгелая. Что же он выбирает в этом многообразии? Я имею в виду не момент приобретения билета, а тот внутренний выбор, который и важен для общественного сознания.

Время сегодня особое, ощутимы новые отрадные тенденции в общественной жизни. Однако все зависит от того, как будут реализованы эти тенденции. В кинематографе, скажем, все еще не перестают делать ставку на занимательность, зрелищность. Но не пора ли нам вспомнить, что фильм входит в общественное сознание как неповторимый художественный образ действительности, а не просто как информация, даже актуальная и броско поданная?

Воздействие подлинно художественного фильма на общественное сознание, особенно в современной усложненной системе социальных связей, может быть и опосредованным. Порой оно реализуется скрыто, подспудно. В то же время движение киномысли широким фронтом подготавливает неожиданные новаторские прорывы, способные не только обогатить общественное сознание, но и определенным образом изменить его.

Сегодня, очевидно, идет как раз период накопления. Во всяком случае фильм, который стал бы знамением времени, назвать пока затрудняюсь. Место вакантно, хотя острых, актуальных картин, в общем-то, немало, и нельзя не заметить той социальной активизации, которая происходит сейчас в нашем кино.

Новые работы Ю. Райзмана и

А. Гребнева, В. Абдрашитова и А. Миндадзе, М. Хуциева, Э. Шенгелая неразрывно связаны с нравственным поиском, интересом к субъективному моменту. К тому самому «человеческому фактору», о котором теперь часто вспоминают. Во многих отношениях он оказывается решающим.

В «Частной жизни» Ю. Райзман и А. Гребнев показывают, как сама жизнь проверяет сегодня человека, его нравственный потенциал, его право решать за других, вершить судьбы людей и страны. Михаил Ульянов в этой картине создает образ значительный и неоднозначный, несущий в себе весьма современное противоречие между «знанием» и «заблуждением».

Ф. Энгельс писал о том, что человеческое познание всегда содержит в себе не только элементы истины, но и элементы заблуждения, преодолевая которые человечество движется вперед. Выявление этих «элементов заблуждения» становится сейчас насущной общественной потребностью.

Авторским пониманием современных жизненных противоречий отмечены такие разные характеры, как Светлана — героиня фильма Ю. Райзмана «Время желаний», Сергей Макаров из «Полетов во сне и наяву» Р. Балаяна, Швырков — герой хуциевского «Послесловия». Каждый из них так или иначе ощущает свою нравственную несостоятельность. А в картине Абдрашитова и Миндадзе «Парад планет» дан, по сути, обобщенный групповой портрет поколения сорокалетних. Герои этого фильма, оказавшись в необычных обстоятельствах, остро переживают чувство внутреннего одиночества.

Такие фильмы, наделенные социальной активностью, явственно выделяются особенно в сравнении с кинолентами, создатели которых предлагают зрителю псевдоостроту. Не говорю уже о потоке тоскливо похожих одна на другую картин, в которых жизненные факты просто подтасовываются и даже фальсифицируются ради подкрепления немудреных авторских концепций.

Москвина Татьяна Викторовна — киновед, сотрудник Курсов повышения квалификации Госкино СССР. Выступает в журнале впервые.

Однако что же мешает произведениям, обладающим истинной социальной значимостью, стать сегодня подлинным потрясением для общественного сознания? Мне кажется — недостаток смелости. Авторы словно опасаются масштабных художественных обобщений, поэтому многие даже острые фильмы не идут дальше констатации отдельных фактов, явлений и не способны выявить проблему во всей ее полноте. Очевидно, действует еще инерция прошлых лет.

Начало сложных процессов, что привели героев названных фильмов к социальной и нравственной анемии, было ухвачено нашим кинематографом еще лет двадцать назад. Можно назвать две такие «начальные точки» — картины «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани и «Июльский дождь» М. Хуциева. От Гии Агладзе тянется ниточка к Сергею из «Полетов», от Володи — к Швыркову. И вот сегодня кинематограф вырулил к такому гротескному типу, как директор издательства в киноленте Э. Шенгелая «Голубые горы, или Неправдоподобная история».

Но ведь выпало почти целое двадцатилетие! А нынешние сорокалетние как-то жили эти годы, о чем-то думали, к чему-то стремились, на что-то надеялись и что-то теряли. Именно в эти годы происходила скрытая переориентировка и переоценка жизненных ценностей, которая не сразу и не вдруг привела к подмене многих понятий, в результате чего от иных благих намерений остался пепел.

Однако только теперь мы открыто заговорили о подмене сущности видимостью, содержания — формой... Картина Э. Шенгелая «Голубые горы» едко высмеивает именно мнимую, пустопорожнюю деятельность, создающую ложную систему служебных и человеческих отношений. Но ведь и здесь авторам не хватает еще глубины проникновения в социальную суть отражаемого явления, осознания причин и следствий в их единстве.

Не хватает художникам подчас и чувства художественной меры, соответствия образного решения избранной теме, что также снижает социальную эффективность киноискусства. По-моему, нельзя говорить о явлении, которое год от года становится все большим социальным злом и требует уже салтыковской сатиры так, как это делают, например, создатели фильма «Прохиндиада, или Бег на месте». А. Калягин, исполняющий главную роль, строит яркий, гротескный характер, показывает социальный тип. Но, к сожалению, зрители видят на экране опять же ряд следствий, а то, что сделало «прохиндейство» социально-экономической данностью, причины, породившие явление, остаются по меньшей мере туманными.

Валерия Притуленко. Я абсолютно согласна, что в «Прохиндиаде» нужна была сатира — яростная, беспощадная, уничтожающая. Иначе нельзя уже говорить о таких типах, как антигерои в фильмах «Прохиндиада», «Блондинка за углом» или «Искренне Ваш...». К тому же «хозяева жизни» есть у нас не только в сфере обслуживания, о чем кинематографисты знают не хуже зрителей. Но замахнуться на прохиндеев, облеченных высоким общественным положением, а уж тем более заговорить о них языком сатиры кажется делом непростым. В какой-то степени коснуться этих проблем удалось лишь в социальной драме «Допрос». Но этого крайне мало по отношению к тем разоблачениям финансовых и должностных злоупотреблений, о которых мы знаем из газет.

Чувствуется разрыв между жизнью, запросами общественного сознания и тем, что предлагает кинематограф, повествуя о милых, обаятельных пронырах и хапугах, которым хочется иногда чуть ли не симпатизировать и даже сострадать. Пожалуй, лишь Никита Михалков, неоднократно представлявший на экране образ «хозяина жизни», обнаруживает в своих персонажах нечто страшное, зловещее — способность переступить через человека, а то и физически уничтожить неугодного. Но беда вся в том, что и актер и режиссеры, у которых он снимается, героизируют «хозяина жизни», делают его эдаким суперме-

ном, который не случайно вызывает восторг у читательниц «Советского экрана». Не случайно и то, что Михалков — в историческом фильме или современном — появляется обычно во всеоружии знаков престижного образа жизни, с точки зрения просвещенного обывателя: с теннисной ракеткой, за рулем катера или собственных «Жигулей» или на белом коне.

От сатирического изображения мы, прямо надо сказать, отвыкли. Последние сатирические фильмы это, пожалуй, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э. Климова и «Тридцать три» Г. Данелия. С тех пор, даже если что-то и называется сатирой, то по художественным параметрам никак не может быть отнесено к безжалостному осмеянию общественных пороков. Что стоит за этим явлением? Незнание приемов сатиры, неумение или боязнь ими пользоваться?

Лев Карахан. Просто надо признать, что такой жизненно необходимый для нормального развития искусства жанр, как сатира, в сегодняшнем кинематографе вышел из употребления. Разве что «Голубые горы» можно расценивать как попытку возродить сатирическую комедию. Зато квазижанры вроде парадного фильма на историческую тему или фильма-спора на современную тему, в котором лучшее вступает в смертельную схватку с хорошим, у нас пока еще представлены широко. В чем тут дело?

Наверное, чтобы разобраться во всех странностях и диспропорциях, о которых мы заговорили в связи с общественной судьбой фильма да и судьбой общества в целом, переживающего сейчас процесс внутренней перестройки, надо начать с определения понятий «социальная значимость» и «общественное сознание», в трактовке которых существует немалый разнобой. Я говорю, естественно, не о теории — о практике.

Притуленко Валерия Эдуардовна — киновед, сотрудник ВНИИ киноискусства. Выступает в журнале впервые.

Если размышлять о проблемах социальной значимости фильма и о воздействии его на общественное сознание в категориях современной системы кинопроизводства, то дискуссии не получится, ибо проблем как таковых не обнаружится. Фильм, лишенный социальной значимости, вряд ли может быть запущен в производство. В любой сценарной заявке, в любом режиссерском обосновании именно социальный аспект ставится по традиции во главу угла и расписывается с особым пафосом и изобретательностью. Даже такой чисто развлекательный фильм, как «Сезон чудес», у нас представляется в качестве картины «о становлении таланта молодого художника».

Короче говоря, фильм может получиться в художественном отношении хуже или лучше, но социальная его значимость — качество непреложное. Разве что встретится какое-нибудь досадное исключение. Что же тут дискутировать?

Но, с другой стороны, ни для кого не секрет, что ежегодно большинство фильмов, социальная значимость которых была вроде бы для всех очевидна, оказывается едва ли способным потревожить общественное сознание. Фильмы, сделанные с особым размахом и рассчитанные на колоссальный взрыв зрительского интереса, идут при полупустых залах. Вместе с тем фильмы, социальная значимость которых вызывала сомнение, после выхода на экран неожиданно оказываются в центре общественного внимания. При этом — странная закономерность: чтобы отстоять свое право на существование, доказать свою жизнеспособность, подобный фильм вовсе не должен стремиться к обнаружению истинного своего содержания, которое в итоге и приносит ему успех, а напротив, всеми силами должен добиваться слияния с тем кинопотоком, который, не задерживаясь, движется по экранам.

Вот, скажем, фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Всего две копии фильма, которые были даны на Москву, собрали на сегодня уже более двухсот тысяч зрителей. В кинотеатре «Пламя» фильм шел шесть месяцев подряд. Представлен же он в редакторской аннотации таким образом: «Фильм посвящен людям советской милиции 30-х годов. В то время в городах, особенно небольших, еще орудовали крупные банды, борьба с которыми требовала не только энергии и настойчивости, но и незаурядного мужества». Картина, рассматривающая сложные и малоизученные исторические процессы в жизни нашего общества, исследующая драматические отношения человека и истории, представляется как заурядная приключенческая лента, не претендующая на какие-либо глубокие обобщения.

Чтобы, не прибегая к метафизике, объяснить все странности и путаницу, что связаны с проблемой социальной значимости фильма, надо будет, наверное, признать существование неких ножниц между утвердившимися давным-давно умозрительными и статичными представлениями о социуме и сегодняшней реальностью социальной жизни. И не то чтобы умозрительные нормативы не претерпели с давних пор никаких изменений. Они изрядно модернизированы, но модернизация эта больше похожа на реставрацию, чем на обновление. И если в литературе, все еще обгоняющей кинематограф, сегодняшний уровень понимания социальной жизни обнаруживает себя в таких произведениях, как историческая повесть В. Быкова «Знак беды», как современная повесть В. Распутина «Пожар», то в кино некоторые критики все еще требуют появления нового «Чапаева» или нового «Члена правительства». А появись такой действительно н о в ы й «Член правительства», как «Прошу слова», и тут же по законам «двойной бухгалтерии» начинается затушевывание принципиальной новизны в образе героини фильма Уваровой и обнаружение весьма проблематичного ее сходства с битой мужем крестьянкой Соколовой — героиней 30-х годов.

Не видеть постоянно увеличивающийся разрыв между динамичной реальностью и статичными нормативами невозможно. Но можно другое: вообразить, что норматив раз и навсегда решает проблему социальной значимости произведения, а все, что помимо норматива,— от лукавого. И тут разговор о социальной значимости, на мой взгляд, приобретает чисто декла-

ративный характер, а с истинным жаром и заинтересованностью обсуждается, скажем, проблема зрелищности или жанрового совершенства фильма — то есть все то важное, но все-таки второстепенное, повышенный интерес к которому обнаруживает на самом деле консервативные тенденции в решении главного вопроса — о глубоком и объективном проникновении в реальные социально-исторические закономерности.

Однако внутренняя статичность и пассивность нормативных представлений о социальной значимости фильма была бы не столь уж существенна, когда бы не их внешняя динамичность и активность, когда бы не их энергичное стремление опосредовать жизнь в естественном творческом цикле: жизнь — произведение — жизнь.

Многое здесь, конечно, зависит от личности художника. Но, как известно, обстоятельства формируют личность. И когда сегодня пускаются, например, в рассуждения об инфантилизме у молодых режиссеров, сценаристов, стоит ли так уж удивляться: откуда? почему? как же так? Не фетиш ли норматива тут виной: культивируя привычку к готовым решениям, к стереотипам и схемам, норматив блокирует живой интерес к реальности, гасит потребность творческого «я» в суверенности. Художника с инфантильным сознанием не упрекнешь даже в приспособленчестве, которое предполагает все же некий осознанный жизненный выбор. Тогда как инфантилизм определяется именно неспособностью к выбору какой-либо осознанной ориентации. Инфантильное сознание по природе своей дуалистично, в равной мере открыто самым противоположным формам общественной мысли, но при полном отсутствии внутреннего императива подчиняется прежде всего общему порядку вещей, общим правилам игры.

Карахан Лев Маратович — кинокритик, сотрудник журнала «Искусство кино».

Нормативы социальной значимости оказывают воздействие не только на юное, податливое, но и на вполне зрелое и даже закаленное творческое сознание, одолевая его извне и изнутри.

Прошло около тридцати лет с тех пор, как А. Твардовский ввел в обиход понятие «внутренний редактор». Оно не потеряло своей актуальности и сейчас. Именно «внутренний редактор» способен руководить даже самым несговорчивым, принципиальным и видавшим виды художником. Причем руководить чаще всего беспрепятственно. Если для Твардовского отношения с «внутренним редактором» были исполнены драматизма, то сегодня художник настолько притерпевается к своему «alter ego», что почти не

замечает его. Сколько раз приходилось слышать от режиссеров, которые и бойцовские качества способны обнаружить: «Ну, с этим даже ходить не стоит...», «Ну, это даже предлагать смешно...» Но ведь смешно-то не с точки зрения действительности, а с точки зрения н о р м а т и в а.

Диктат нормативных представлений о социуме, принимающий обличия столь разнообразные, что сегодня они уже могут быть предметом особого научного исследования, привел среди прочего к необходимости тех перемен в общественной жизни, на которые мы возлагаем большие надежды. Ведь выяснилось, что мы не знаем общества, в котором живем. Иными словами, разрыв между социальной реальностью и нормативными представлениями о ней достиг той критической точки, когда динамика жизни оказывается неподвластна беспрепятственному отражению в сознании общества, в том числе и в кинематографических формах сознания.

Татьяна Миргородская. Проблема нормативов, поставленная так остро, действительно нуждается в изучении и решении. Хотя необходимо сразу же добавить, что художник при любых обстоятельствах должен выступать в качестве суверенной личности, ответственной за принимаемые решения. В чрезвычайно жестких условиях кинопроизводства сохранять подобную суверенность безусловно трудно. Но коль скоро режиссер получает право на общественное внимание, он обязан обладать мужеством и принципиальностью, чтобы честно, бескомпромиссно реализовать свои замыслы. Именно в связи с этим мне хотелось бы остановиться на поразившем слух сочетании «инфантилизм режиссеров, сценаристов...», которое сегодня, кажется, уже никого не удивляет. Может ли режиссер или сценарист с инфантильным сознанием быть художником? Согласитесь, даже постановка подобного вопроса выглядит неправомерной. Ведь художник в первую очередь личность, способная создавать духовные ценности общественной, общечеловеческой значимости. А что может предложить инфантильное сознание? Кинопродукцию с признаками инфантильности? Так что же «на зеркало пеняти»...

Явление социального и гражданского инфантилизма, свойственное, к сожалению, не только начинающим кинематографистам, порождено, думаю, не властью нормативов: в его основе нежелание, порой вполне сознательное, вникать в общественные явления своего времени, в каждодневные заботы и тревоги современников. Человек, берущий на себя полномочия художника, оказывается неспособным разобраться в проблемах, к которым обращается, более того, как правило, начисто лишен собственной позитивной программы. Иными словами, неразвитость общественных, гражданских, нравственных идеалов приводит к неспособности создавать социально значимые, высокохудожественные произведения искусства. Что, однако, не мешает подобным авторам заниматься словесным манипулированием, подменять гражданственное, нравственное чувство демагогией, лицемерием. И тут нормативы — спасение, прикрытие. Попробуйте их уничтожьте: те, кому они нужны, кто ими пользуется, придумают новые. Потому что изолированность от реальных жизненных процессов, противоречий, сложностей действительности порождена не нормативами, а прежде всего равнодушием, полным отсутствием чувства сопричастности, ощущения личной ответственности за все, что происходит в мире, отсутствием, если хотите, дара художника.

Творческий инфантилизм в искусстве не так безобиден, как может

показаться на первый взгляд. Именно с ним связано во многом снижение общественного воздействия современного кинематографа. Инфантильные в творчестве, иные постановщики в житейском смысле далеко не наивны и стремятся добиться преуспеяния любой ценой. В производственной жизни студии они гораздо удобнее, чем неуступчивые и принципиальные режиссеры. Наверное, поэтому зачастую выживают не самые одаренные, а те, кто отличается всеядностью, хваткой, сговорчивостью, умением приноровиться к любым условиям.

Ведь настоящий художник — так было во все времена — «в борениях и одолениях» пробивается к истинно художественному постижению действительности. Искусство, собственно, и начинается с «выведения вещи из автоматизма восприятия», из тех же нормативов. Возникает вопрос: если нормативы тем не менее обрели определенную силу, не создается ли та благоприятная среда, в которой торжествует инфантильная и агрессивная посредственность?

Сами художники ищут и находят ответ на этот сегодня многих тревожащий вопрос. Назову только три картины: «Голубые горы», «Полеты во сне и наяву», «Дублер начинает действовать», в которых с наибольшей остротой ставятся проблемы, имеющие в настоящее время огромное общественное значение: какова реальная цена человеческой личности, на что затрачиваются творческие и профессиональные способности человека, нужна ли обществу его полноценная реализация? Разные по своему художественному уровню, эти фильмы выявляют социальное зло, о котором так много говорится и пишется сейчас. Это зло — лишенная цели и смысла, никому по сути не нужная видимость деятельности, убивающая живое, талантливое, блокирующая ес-

Миргородская Татьяна Федоровна — киновед, аспирантка ВГИКа. Выступает в журнале впервые.

тественное стремление личности к творческой самореализации. Не кажется ли вам, что нормативы — явление того же социального порядка, то есть видимость деятельности в искусстве?

Думаю, для настоящего художника опасны не нормативы, губительна скорее атмосфера дозволенности нормативов, когда истинное почти сознательно подменяется ложным. Ведь приходится констатировать тот факт, что нормативами в современном кинематографе стали пользоваться и режиссеры не без способностей. Но только ли потому, что нормативы им навязаны? А может, все дело в нетребовательности, в оскудении творческого потенциала, во внутренней опусто-

шенности, лености души, в утрате собственного взгляда на жизнь? Легче всего стать в позу и сказать: мне, мол, не дают снимать то, что я хочу, и потому я снимаю хуже, чем могу. А сможет ли? Для художника любого уровня заниженность требований к себе опаснее и разрушительнее существующей заниженности требований в критике.

Не эта ли заниженность требований привела к тому, что за последние годы у нас создано довольно мало произведений, которые по своим художественным достоинствам и социальной наполненности стали бы фактами общественного сознания. И обращение к важным для общества темам — войны, революции — сегодня редко приносит ожидаемые результаты даже в произведениях маститых режиссеров.

В итоге — дискредитация важнейших тем. Разве виной тому нормативы? Скорее, срабатывает все та же самоуспокоенность, нетребовательность к себе, творческое равнодушие.

Вспомним фильм Л. Быкова «В бой идут одни «старики», казалось бы, весь состоящий из знакомых персонажей, ситуаций, событий, то есть драматургически вполне традиционный. Но какой пронзительно щемящей нотой невосполнимости человеческих утрат пронизана эта лента, обретающая в итоге свое неповторимое, ни с чем не схожее лицо! Значит, дело не в нормативах, а в мере честности и одаренности режиссера.

...Искусство в своем движении доказывает одну непреложную истину — художник начинается не тогда, когда ему дают постановку, а тогда, когда, испытывая непреодолимое желание разобраться в жизни, в людях, он способен не только осмыслить волнующие общество проблемы, но и преобразовать это осмысление в художественных образах, когда он сам в первую очередь является носителем той нравственной силы и идеи, которые освещают знакомые явления новым светом, когда он движим ничем не истребимым святым желанием сделать этот мир лучше. Ведь творчество всегда самообнажение: ни профессионализм, ни соображения конъюнктурного порядка не скроют главного — есть ли этому художнику ч т о сказать людям или нет?

Поэтому если решать, что же определяет социальную значимость фильма, то я бы подчеркнула — п о з и ц и я его создателей, в первую очередь режиссера. Не та, которая зачастую всего лишь фраза, пусть даже по-своему искренняя, а та, что, переплавляясь в художественную ткань произведения, именно через образное постижение материала выражает авторское общеинтересное ви́дение жизненных проблем, раскрывает авторское мировоззрение, исповедуемые им нравственные ценности и в итоге оказывает подлинное эстетическое воздействие.

Лев Карахан. Мне кажется, Татьяна Миргородская в своем выступлении неоправданно переносит «центр тяжести» с проблемы нормативов на проблему личной ответственности художника. Это в данном случае отбрасывает нас во вчерашний день, когда все объяснялось частностями: «кое-кто у нас порой честно жить не хочет». Сегодня, наконец, настало время поговорить о пагубных общественных тенденциях, а не о моральном облике Иванова, Петрова, Сидорова. Так сто́ит ли упускать возможность подобного разговора, «переходя на личности»? Ведь мы рискуем тем, что заниженные требования художника к себе и заниженные требования критики к художнику так и останутся заниженными. А картины, что идут под грифом «общественно-значимых», останутся вне объективного критического анализа.

Андрей Шемякин. Фильмы вне кри-

тики — это очень важная проблема. Но прежде чем переходить к проблемам критики, которая, к сожалению, не всегда оправдывает сегодня свое предназначение, давайте разберемся с проблемой позиции. Здесь ведь тоже все достаточно запутано. Я согласен с Татьяной Миргородской, что без ясной авторской позиции не может состояться подлинное произведение искусства. Но надо уточнить, что позиция не есть абстракция, прекрасная сама по себе. Позиции, и даже социально активные, бывают р а з н ы м и в зависимости от понимания данным художником социальных идеалов. И это нормально при том условии, что разные позиции вступают между собой в свободную конкуренцию на уровне общественного сознания без каких-либо попыток в приказном порядке нарушить эту свободу. Но если мы хотим идти в ногу со временем, мы должны отдавать себе отчет в том, что далеко не всякая позиция является благом для общественного сознания. Скажем, фильм «Наследство» А. Софронова и Г. Натансона кажется мне устаревшим, заставляющим вспомнить период конца 40-х — начала 50-х годов. Принципы социального анализа, характерные для этой картины, если и соотнесены с сегодняшним днем, то, как сказал Карахан, путем реставрации, а не обновления.

Татьяна Москвина. Коль скоро мы заговорили о позиции художника, мне бы хотелось уточнить: сегодня у нас считается позицией всякая более или менее устойчивая система взглядов. Редко встречаясь в современном кино с органичной целостной позицией, мы и это принимаем как ценность. Но позиция, сколь бы справедливой по отношению к тем или иным жизненным проблемам она ни была, кажется мне ущербной в том случае, когда она лишена представления об идеале, положительной духовной устремленности. В этом смысле могу предъявить счет и самой себе, вот почему, наверное, завидую тем поколениям, для которых проблема идеалов решалась бескомпромиссно: «кто не с нами, тот против нас!» Понимаю, что время изменилось. Оно требует внутренней самостоятельности, но не привыкли мы к ней еще, что ли? Не знаем, как с ней обойтись?.. Не оттого ли и кинематограф наш в фильмах самых разных по своему художественному качеству обращается ко временам минувшим? Не оттого ли не проходит и даже усиливается мода на «ретро»?

Мне вспоминается сейчас фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин».

Шемякин Андрей Михайлович — литературовед и кинокритик, сотрудник ИМЛИ имени А. М. Горького. Выступает в журнале с 1984 года.

Рефрен фильма, его эмоциональный камертон — мотив маршей, образ духового оркестра. На мой взгляд, это свидетельствует о приверженности автора жизнеутверждающему пафосу тех лет, его ностальгии по людям сильным, цельным, устремленным в будущее. И одновременно в фильме ощутима авторская ирония по отношению к героям, прямолинейно подходившим к решению сложнейших проблем истории. Автор делает акцент не на противопоставлении положительного и отрицательного, не на открытых социальных коллизиях, что было характерно для кинематографа 30-х годов, а на конфликте внутреннем, вскрывая противоречивость «положительного».

Да, мы в 80-х стали более просвещенными, лучше улавливаем жизненные противоречия, хорошо понимаем, что нельзя поселить в одной клетке петуха и лисицу, но при этом мы что-то очень существенное утратили, стали эмоционально глуше и пассивнее, более приземленными в своих взглядах на историю. А. Герман старается вернуть нам ощущение идеала, которое — увы! — так часто уходит из фильмов, нацеленных на изображение противоречивых нравственных коллизий.

Татьяна Миргородская. Но насколько точно образное постижение исторического материала раскрывает позицию А. Германа, его замысел? Для того чтобы верно ответить на этот вопрос, необходимо было бы проанализировать и что хотел «сказать» автор, и что объективно «сказалось». Естественно, мы судим только по результату, который многими воспринимается как безоговорочное достижение. На мой взгляд, этот фильм — творческая неудача режиссера, но такая, которая значительнее иных мнимых удач. Плодотворность этого произведения состоит в том, что режиссеру в поисках новых принципов раскрытия образа человека удалось разрушить наработанные и мешающие движению киноискусства стереотипы, идущие во многом от литературных представлений о драматургии характера. Но художественно убедительно это осуществлено в основном только на уровне визуальных характеристик. Достижение, конечно, немаловажное: впечатляющая правда быта, облика персонажей, интерьеров, то есть правда художественно воссозданной микросреды. Думаю, в этом смысле фильм А. Германа окажет влияние на современный кинематограф.

Однако способ подробного кинонаблюдения не нов. Он предполагает образно точную и емкую концентрацию «неслучайных случайностей» для создания сугубо кинематографической драматургии характера. Но всегда ли у Германа «случайности» обретают образную значимость в выявлении индивидуального своеобразия героев? Подобрав исполнителей по типажному принципу, режиссер на уровне выразительной внешности ориентирует скорее на определенный социальный тип и дает лишь контуры характеров. Да, герой слит с социальной средой, но это само по себе не привело к выявлению индивидуальных характеристик. Современный экран требует более глубокого, психологически емкого постижения того или иного социального типа — нам интересен герой 30-х годов именно в этом плане.

Мне кажется, индивидуализация характеров, раскрытие внутреннего мира «железных» людей в кожанках не состоялись из-за отсутствия продуманно жесткого отбора «случайностей». Не в полной мере задействовано и слово — один из активнейших компонентов раскрытия образа человека, способное создавать особое взаимодействие смысловых полей. Заострив внимание на восстановлении бытовых примет времени, режиссер

не смог добиться полноценного художественного выражения его духовного содержания. Понятна трудность задачи — время, о котором идет речь, не воспроизводимо одной только краской, в нем со всей драматичностью столкнулись сложнейшие явления нашей истории.

Возникает ощущение, что режиссер оказался в плену своего же способа постижения исторического материала. А. Герману не удалось, как мне кажется, окончательно выйти на соответствующую его стремлениям, принципиально новую, присущую только экрану драматургию характера. Поэтому и характер главного героя оказался скорее намеченным, чем полноценно реализованным.

Анна Кагарлицкая. Я категорически не согласна с Татьяной Миргородской. Она констатирует, что у Германа герой слит со средой, но не хочет разобраться в том, сколь плодотворным оказывается этот принцип в художественном исследовании времени, которое взято в своей самоценности. Нужно ли было режиссеру в таком случае подлаживаться под нормативные представления о характере героя, без которых для нас почему-то не может быть и авторской позиции? Позиция Германа проявилась уже в том, что он пытается о б ъ е к т и в н о осмыслить очень сложный период — 30-е годы.

...Мне приходилось наблюдать, как картину Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» обсуждала группа зрителей у входа в кинотеатр — они жарко спорили и намеревались разрешить свои споры, повторно посмотрев картину. Спорили они вот о чем: кто в фильме герой? Начальник опергруппы Иван Лапшин, или журналист Ханин, или лопоухий мальчик, выезжающий в коридор на лыжах? Подробно и со вкусом считывали они с экрана текст фильма — сюжетный, действенный его слой — и лишь едва

Кагарлицкая Анна Владленовна — киновед. Публикуется в журнале впервые.

угадывали, что дело все в контексте. Один из спорящих, впрочем, предположил робко: «А может, не нужен здесь герой, может, дело совсем в другом?» Хотелось верить, что над вопросом этим задумались и остальные, второй раз пересмотрев картину. Картину, из немногих за последнее время демонстрирующую силу кино как искусства, способного показать человека в контексте времени. Да, в фильме много натурализма, но это не натурализм конкретных сцен, конкретных ситуаций. Это лихорадочное время входит в нас физически, так, что ощущаешь его напряжение. Анализ этой картины не прост, ее можно разбирать лишь тонко и вдумчиво, доверяя ей, а не отгораживаясь от нее

привычными представлениями о героическом характере.

Зритель хочет сегодня выйти на откровенный разговор с художником, на разговор без подстановок, умолчаний, смягчений и прочих реверансов в адрес нормативов, о которых уже говорилось. Именно то, что несет в себе боль времени, воспринимается в фильмах особенно активно. Мне довелось видеть двух женщин, вернувшихся домой после просмотра фильма В. Железникова и Р. Быкова «Чучело». У одной из них, пожилой учительницы, в глазах застыло недоумение: «Вот оно как, значит, наше дело вышло...» Вторая, молодая, импульсивная, говорила что-то сбивчиво, путано, гневно и вдруг обернула свой гнев против собравшихся в доме гостей: «Живете вы стыдно!..»

История затравленной девочки, «гадкого утенка» всколыхнула этих спокойных обычно женщин. Что и говорить, грешим мы иной раз этаким ведомственным приоритетом — мол, нам-то все ясно, а вот зритель — поймет ли? Понял, да еще как! Отбросил, как шелуху, как ненужный, лишний текст, сусальную историю с дедушкой-заплаточником и тонко, чутко воспринял острый социальный смысл картины. Картины, где в кадр врываются дети. Они — как драматическая пародия на мир взрослых. Мир, в котором, может быть, самую страшную силу представляет школьная директриса с деланной ханжеской улыбкой, встречающая учеников и повторяющая свое равнодушное: «Здравствуйте». Разве обойдется школьная реформа без фильма «Чучело»? Надо ли доказывать социальную значимость этой картины?!

Есть боль времени и в фильме «Парад планет» А. Миндадзе и В. Абдрашитова. Во время XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов мне случалось беседовать с зарубежными гостями, которые видели картину — она была включена в программу фестиваля. И вот что примечательно: особую остроту зарубежные зрители усмотрели уже в самой постановке вопроса. Да, говорили они, этой темой болен весь мир — сорокалетние люди вступают в свои права, они начинают задавать тон в общественной жизни, а готовы ли они к этому? Вопрос взволновал настолько, что забывались те художественные несовершенства, которые есть в картине. Те «фантасмагорические» допущения, которые, очевидно, дороги авторам, но, как мне кажется, отвлекают от сути.

И хорошо еще, если туман, дымовая завеса, которыми авторы отгораживаются от нормативов, не мешают прояснению социально значимого содержания картины. А то ведь бывает и так, что обходные маневры нейтрализуют благие намерения авторов. В результате — нейтральное кино: посмотрел и забыл.

Не так ли получилось с фильмом Игоря Таланкина «Время отдыха с субботы до понедельника», в котором социальная острота, заданная первоисточником — рассказом Ю. Нагибина «Терпение»,— оказалась утраченной. Мрачный самоед превратился в благородного жизнелюба, убогий калека — в гордого инвалида, а преданная любовь — в капризчерствой эгоистки. Все, что в рассказе связывало мелодраматический треугольник с жизнью, социальным контекстом, оказалось в фильме отброшенным. Зато с каким-то даже удовольствием в картине акцентируется то, что способствует созданию «салонной» атмосферы. Великолепный белый теплоход, мерцающий в ночи разноцветными огнями, рок-группа, развлекающая публику незамысловатыми песенками. В шикарном интерьере каюты-люкс происходят истерические объяснения между героями. В результате нет трагедии любви,

трагедии судеб во времени. А есть лишь обласканное семейство, члены которого, расслабившись на уик-энде, позволили себе каждый немножко «подурить». Мать чуть в воду не бросилась, отец ударил любимую жену, сын напился и стал бичевать своих же родителей. Ну да и будет. Подурили и успокоились. Пароход плывет, а семейство чинно обедает.

Возможность мало-мальски острого в социальном отношении разговора утрачена и в картине Николая Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь». Сценарий фильма, написанный самим режиссером, в своей общей элегической интонации скрывал и некую взрывную силу: герои — обитатели дома для престарелых — боролись с обстоятельствами, пытались заглушить в себе боль и тоску одиночества и тем были интересны. В картине же благостным старикам противостоит, пожалуй, лишь солдафон-заведующий и грубая кухарка, которая кладет в еду слишком много чеснока. Иных проблем, кажется, здесь нет. Да и какие, собственно, проблемы могут волновать обитателей чудесной старинной усадьбы, утопающей в литературно-ностальгической листве, полнящейся звуками романсов и арий в исполнении самого Козловского! Конечно, встречаются на земле и такие райские уголки, но и другие тоже встречаются — унылые, серые, и в углах там притаилось отчаяние. Их «контингент» не очень похож на тех милых чудиков, что населяют фильм «И жизнь, и слезы, и любовь»...

Валерия Притуленко. По-моему, защищая фильм А. Германа, Анна Кагарлицкая тоже впадает в крайность, что, впрочем, нетрудно объяснить. Та самая путаница в понятиях, вернее, в их трактовке, о которой уже шла речь, рождает в нас боязнь слова. Подобно тому как зрители боятся некоторых тем, дискредитированных многочисленными ремесленными поделками, так и мы, рассуждающие о кино, да и не только о кино, буквально шарахаемся в сторону от слов и понятий затертых, изничтоженных демагогией и риторикой. И наша осторожность имеет, точнее, имела свое оправдание, коль скоро сегодня мы вступаем в новый период общественного развития, ведем разговор начистоту и имеем право объясниться вполне, называя пустословие пустословием, а истину истиной.

Рискну теперь утверждать, что, отрицая наличие героя в картине Германа, мы вместе с водой выплескиваем и ребенка. Занимаясь тактикой, маневрированием, мы уходим от разговора о том, что же это за герой.

И когда Татьяна Миргородская укоряет Германа в том, что он потерял своего героя в мелочах быта, что он так и не обнаружил свою авторскую позицию, мы не должны прибегать сегодня к сомнительным, с точки зрения методологии, пассажам вроде того, что Герману герой здесь и не нужен, что в этом фильме герой — время во всех его бытовых подробностях. Такие метафоры хороши лишь для камуфляжа. А фильм Германа в камуфляже не нуждается, ибо в нем есть герой — Иван Лапшин. И это положительный герой, судьба которого драматична, ибо драматично время, в которое он живет. Да, Лапшин не герой-победитель, но ведь реалистическая эстетика никогда и не связывала впрямую положительность с победительностью. А возьмите героя фильма молодого режиссера В. Сорокина «Жил-был доктор...». Ведь это же самый настоящий положительный герой сегодняшнего дня, герой-стоик, если хотите, который, будучи неспособным победить несовершенство окружающего его мира и испытывающий тяжелые душевные муки, все-таки не поддается на искушение компромиссом.

Подлинный положительный герой наших дней — это не ходульный «деловой человек», который в два счета решает все наши экономические проблемы, дай ему только власть, и не «хозяин жизни», который куда хочешь въедет на своей белой лошади, а именно трудно, но честно живущий человек, для которого существует понятие нравственного идеала.

Истинный положительный герой — это прямое выражение гражданской, творческой позиции автора, осознающего правду своего времени, какой бы она ни была. И потребность общественного сознания в истинном положительном герое огромна. Зрительский интерес вызывают именно те фильмы, где такой положительный герой есть.

В 60-е годы на смену схематичному «положительному» персонажу пришел герой сложный, многозначный (иногда — до многозначительности), которому «ничто человеческое не чуждо». Такие герои были необходимы как глоток свежего воздуха. Но со временем выяснилось, что формула «ничто человеческое не чуждо» может оказаться лазейкой для нравственной нечистоплотности, для морального послабления, которое обошлось и в прямом и в переносном смысле «в копеечку».

Сегодня общественное сознание испытывает потребность в герое реальном, земном, узнаваемом даже в мелочах. Внешне, может быть, неброском, но он, этот герой, должен обладать особой нравственной силой, будь то подвижничество Паши Антонова из «Пацанов» или бескорыстие и чистота доктора Ионаса из фильма В. Жалакявичуса «Извините, пожалуйста». Жизненно необходима нам и такая героиня, как Лена Бессольцева из «Чучела». Ведь в первую очередь именно ее присутствие на экране обеспечивает успех фильму Р. Быкова.

Я думаю, можно сравнить Лену с Сотниковым из «Восхождения» Л. Шепитько. В самой картине проведена аналогия с Жанной д'Арк... Рецензенты, восхищаясь ею, вспоминали и Гадкого утенка, и Стойкого оловянного солдатика... Но не в волшебной сказке, не в фильме-притче о войне, не в контексте героико-исторического повествования, а в фильме о современной школе, о наших детях появилась девочка-подросток, которой «пришлись впору» такие сравнения и аналогии. Обыкновенная на первый взгляд школьница, она могла бы занять свое место, прижиться и существовать в классе тихо-мирно... Все мы знаем, как трудно идти наперекор групповым законам и насколько легче к ним приспособиться. Но сегодня, оказывается, нужен герой, способный ни много ни мало «взойти на костер», отстаивая свое право быть личностью, свое достоинство.

Заметьте еще и то, что в Леночке Бессольцевой, еще девочке, еще ребенке, среди прочих неоспоримых достоинств подкупают, очаровывают исконно женские черты — милосердие, бескорыстие и самоотверженность в любви. В ней женственность неистребимая, врожденная, истинная. Для меня в этом еще одно доказательство того, что положительность Леночки Бессольцевой живая, жизненная, а не ходульная, сконструированная по неким стандартам и нормативам. Ведь нормативных героев-победителей сегодня уже невозможно сделать живыми людьми, и потому совершенно все равно, во что их одевать — в брюки или в юбку.

Андрей Шемякин. Произвольная трактовка понятий, разного рода подмены, в том числе и понятия «положительный герой», порождают особую осторожность в отношении к словам, «громким словам» прежде всего. И верно, что эта осторожность приводит нас иногда к полемическим крайностям. Но и эта осторожность,

и эти крайности меня не так пугают, как неосторожность, как безастенчивое манипулирование фактами в условиях «терминологической» (назовем ее так условно) путаницы. Ну вот, скажем, зритель. Ведь сейчас в нашем кинематографе это своего рода «фигура фикции». Он есть — и его нет. Формально зрителя уважают, и лозунг «зритель всегда прав» в наши дни становится модным. А что на деле? Цифры проката оправдывают нередко откровенную безвкусицу. Если же зритель не идет, положим, на то, на что ему следовало бы пойти, пресса стыдливо замалчивает этот факт. Зато если провалится в прокате талантливый, с трудом доказавший свое право на существование фильм, то это порой становится поводом для нареканий режиссеру: «Ваши фильмы народ смотреть не хочет».

Возможно это из-за недостатка информации как у критиков, так и у самих зрителей. Социологические данные о посещаемости того или иного фильма, как известно, недоступны широкой аудитории за исключением разве что анкет «Советского экрана», которые, похоже, репрезентативны для некоторых зрительских категорий. Возможно, массовая компьютеризация, на пороге которой мы находимся, сделает информацию более доступной. Разве что на личный компьютер остается надеяться и в смысле корректной обработки информации. Ведь объективных данных посещаемости мы пока, в общем-то, не имеем. Они рассчитываются, как правило, без поправки на количество копий данной картины. И посещаемость фильма, которому было отпущено десять-двадцать копий, обычно легко и просто сравнивается с посещаемостью фильма, отпечатанного тиражом в пятьсот копий. Не говорю уже о том, что за пределами социологического анализа остаются различия в условиях показа того или иного фильма на экране.

К сожалению, несмотря на позитивные процессы в общественном сознании, которые все мы отмечаем, потребность в зрителе «ан масс» не изжита. Во-первых, потому, что реальная картина зрительских интересов обнажила бы весьма сложные социально-культурные проблемы, во-вторых, со всей очевидностью вскрыла бы мертвенность тех социальных нормативов, о которых у нас здесь идет речь. Вот и приходится нам сегодня поневоле оперировать любительской социологией или случайно добытой информацией, вроде той, что сообщил нам сегодня Карахан по фильму А. Германа. Будь такая информация в обиходе, многие критические стереотипы не смогли бы существовать. А пока мы мало-помалу утрачиваем представление о реальной киноаудитории, разбитой, судя по всему, на множество групп со своими запросами и интересами, не замечая, как осмысление социальной значимости фильма подменяется на практике разговором о «секретах успеха», то есть разговором по преимуществу вне социально детерминированных категорий.

Даже фильмы «Чучело» и «Жестокий романс» мы сравниваем с точки зрения успеха, что в сегодняшних условиях представляется анахронизмом. В анкете «Советского экрана» «Жестокий романс» занял первое место, а «Чучело» — второе, и Лене Бессольцевой оказалось не под силу конкурировать с михалковским Паратовым — факты, прямо скажем, взывающие к осмыслению социальной психологии отвечавших на анкету. Однако наша киноперіодика, отставая от хода времени, от сегодняшних общественных потребностей, не выказывает пока заинтересованности в такого рода осмыслении.

Я не склонен идеализировать фильм

«Чучело». Он, бесспорно, свидетельствует о новых тенденциях в нашем кино, о стремлении кинематографа приблизиться к реальности. Но не утопить бы нам только открытия картины в финальных слезах под звуки быковского оркестра и, пережив катарсис, не забыть бы о действительности — там эти проблемы куда как остры!

Однако нельзя же говорить лишь о «зрительском успехе», когда «Чучело» взывает к совести лично каждого, а «Жестокий романс» работает на социальные ожидания определенного рода. Успех рязановского фильма — это прежде всего успех того типа, который был воплощен Н. Михалковым в роли Паратова. И сколько бы ни поправляла редакция «Советского экрана» не в меру увлекшихся зрителей, объявивших Паратова героем н а ш е г о времени, сколько бы ни уточняла, что успех этот относится исключительно к мастерству самого актера, разоблачившего-де своего героя, и объясняется совершенным исполнением роли,— суть не меняется. Приобретатель и мот, совратитель и приживал, красавец мужчина и мальчик на побегушках у сильных мира, имеющих деньги,— вот в ком зрители почувствовали личность, мужчину, совершающего, наконец, поступки. Так что же — прав зритель? Да здравствует успех? Или все-таки уместнее, вооружившись статистическими данными в их полном объеме, поразмышлять о закономерностях развития общественного сознания?

А вот еще один вариант зрительского успеха — кинематограф В. Меньшова. Его фильмы четко сориентированы на зрителя, он даже берет зрителя в плен — но как! Реальные проблемы, волнующие общество, сублимируются в фольклорной или комедийной (то есть демократической) форме и решаются как бы при прямом, эмоциональном соучастии зрителя, но на самом-то деле — независимо от него. И если авторы фильма «Москва слезам не верит» дарят энергичной, положительной героине прекрасного принца (а так хочется, чтобы она была счастлива) — кто за это бросит в них камень? Та же модель и в новой ленте — пусть будет прочной советская семья, пусть не смущают ее курортные романы, пусть возвращается заблудшая душа к своим корням, своим истокам, своей семье, своим голубям... Но ч т о за люди перед нами, какова их жизнь — все это режиссера как будто и не интересует. Лубочная комедия представляет на всеобщее обозрение хоровод масок, и весь фокус в том, что э т и маски не притворяются характерами, как большинство персонажей в потоке «серых» фильмов, а работают на «обнажении приема»,— кто же будет тут анализировать меру правды в картине, когда надо судить ее по законам условностей, продиктованных жанром. Тем более что набор частных правд, создающих иллюзию правды о б щ е й, в «Любви и голубях» как раз имеется. Скажем, пьют много, «гуляют» от законных жен с экзотическими дамами, хотят и собираются рожать детей назло «империалистам проклятым»... И за всем этим стоит мысль: вы думаете, что жизнь сложна, вы теряетесь от напора проблем, но сие — от лукавого, жизнь прекрасна и удивительна, и главное, п р о с т а, стоит только захотеть поверить в это.

Ну, а если нет успеха? Вот, скажем, целая когорта исторических фильмов. Интерес к истории — огромен. Формы этого интереса разнообразны. Но нечасто кинематографистам удается покорить аудиторию. Прибегают к документальной реконструкции событий, как в «Челюскинцах», ищут на путях симбиоза приключенческого жанра с этногра-

фическими зарисовками (понятно, сколь абсурдно это сочетание), как в «Семене Дежнёве», дают прямое сопоставление существующих (или реконструируемых умозрительно) версий конкретной исторической личности, как в «Легенде о княгине Ольге», прибегают к зрелищным аттракционам, как в «Первой Конной».

Казалось бы, надо говорить об уровне исторического мышления, что оно порой не соответствует современным потребностям общественного сознания. Но о таком разговоре остается пока только мечтать. На практике же об исторических картинах, сделанных, скажем, маститыми режиссерами, говорится так, как будто бы категория успеха является чем-то несущественным по сравнению с полетом мысли признанного художника. Ну а те, кто не застрахован своим общественным положением от правды в глаза, вынуждены выслушивать уже набившие оскомину советы: история таит в себе неисчерпаемые резервы зрелищности, надо познавать законы жанра, надо овладевать секретами успеха. Стоит ли говорить, что эти советы, будь они даже услышаны, могли бы способствовать лишь спекуляции на исторической экзотике, а к решению проблемы социальной значимости исторического фильма они имеют весьма косвенное отношение.

Анна Кагарлицкая. В ходе нашей дискуссии мы уже не раз так или иначе затрагивали проблемы критики. Рассуждая о методах оценки зрительского признания фильма, Андрей Шемякин, по сути, уже впрямую заговорил о просчетах критики и ее задачах.

Действительно, без разговора о критике нам не обойтись. Ведь именно критика осуществляет посредничество между произведением киноискусства и общественным сознанием. От точности критических оценок, критического анализа во многом зависит адекватность воздействия фильма на умонастроения зрителей.

К сожалению, вместо того чтобы стремиться к исправлению и ликвидации аномальных процессов, которые мы видим сегодня в нашем кинематографе, критика чаще приноравливается к этим процессам, микшируя таким образом острейшие проблемы киноискусства. Ну вот, скажем, «нейтральное кино», о котором я уже говорила. Фильмы такого типа, обладая определенным уровнем художественности, позволяют рассматривать их как некую эстетическую данность. При этом вопрос об общественной значимости фильма решается вне социально-исторического контекста, а лишь исходя из реальности фильма, поставленных в нем проблем, затронутых тем.

Естественно, что при таком подходе даже самая мало-мальски ощутимая попытка авторов коснуться неких важных общественных тем и проблем будет всячески приветствоваться и оцениваться положительно. Для себя я такую критику определяю как «назывную». Называются темы, проблемы и одобряется само их наличие в фильме. А как эти темы и проблемы сопрягаются с реальностью, насколько серьезное отражение нашли они на экране, от такого разговора «назывная критика», как правило, уходит.

Есть у нас и так называемая «проблемная критика», которая занимается извлечением социального контекста из фильмов, мало при этом заботясь об их эстетической состоятельности. Разумеется, это другая крайность, но она, на мой взгляд, более привлекательна, поскольку хоть както сближает кинематограф с жизнью, доказывает или опровергает его действенность, общественную значимость.

Наверное, меня можно упрекнуть в том, что, отвергая тот или иной способ осмысления киноискусства, я не

предлагаю образцов положительных. Ведь существует же, помимо условно обозначенной мной «назывной», столь же условно «проблемной» критики, критика иного толка, адекватно отражающая общее современное состояние кинематографа, способная оказывать определенное влияние как на сам кинопроцесс, так и на зрительские умы. Да, такая критика существует, но, к сожалению, это лишь отдельные работы, материалы, статьи, которые вслед за классиками русской литературы назовем критикой «реальной». Лучшие образцы этой самой «реальной» критики исследуют кинематограф во всем комплексе его идейно-художественных свойств и, что для нас в данном случае важнее всего, в совокупности его связей с общественно-историческим развитием.

Лев Карахан. Я думаю, что многие проблемы и в киноискусстве, и в кинокритике будут решены, если меры, которые принимаются сейчас для сокращения обозначившихся в жизни общества несоответствий, диспропорций, будут проводиться последовательно и широким фронтом. Мне бы хотелось сказать лишь о проблемах, которые могут остаться в тени намечающегося общественного движения. Ибо немало есть таких, порожденных социальными нормативами форм сознания, которые с течением времени как бы обрели самоценность и теперь даже не рассматриваются нами в непосредственной от нормативов зависимости. В данном случае речь идет о кинокритике, перед которой, как и перед всей критикой, стоит сейчас нелегкая задача объективной оценки произведений искусства. Между тем даже если бы был издан приказ о забвении изживших себя представлений об обществе, некоторые привычные методики, мешающие объективной оценке произведения, продолжали бы действовать именно в силу своей кажущейся самоценности и полноценности.

Взять хотя бы все ту же социальную значимость, которая считается (и справедливо) важнейшим критерием оценки произведения искусства. Этот критерий в равной мере применим к работам таких разных режиссеров, как, скажем, С. Бондарчук, Ю. Райзман, Е. Матвеев, или В. Меньшов, Э. Климов, Н. Михалков, или Р. Балаян, А. Рехвиашвили, А. Герман, и других. Должно быть соблюдено лишь одно условие: социальный анализ не может вестись в обход эстетики — только в этом случае каждый художник окажется на своем месте. Казалось бы, это непреложно, ибо соответствует хрестоматийному положению о единстве формы и содержания. Однако сплошь и рядом проблематика фильма анализируется в отвлечении от его поэтики, сквозь призму которой только и можно увидеть содержание произведения и личность художника в истинном их свете. Господствует критика, которую Анна Кагарлицкая называет «проблемной», но по поводу которой у меня, в отличие от нее, нет никаких иллюзий. Вот посмотрите, какова принятая в «проблемной» критике схема разбора: автор долго повествует о проблемах, затронутых на экране, приводит выдержки из газет, относящиеся к теме, или же старательно пересказывает, не скупясь на патетику, связанный с фильмом исторический материал. В конце, чтобы хоть как-то приблизиться к объективности произведения, к его образности, говорится в двух словах «о некоторых драматургических упрощениях» или о «еще не во всем преодоленной изобразительной архаике». Стоит ли доказывать, что эти «частности», эти «формальности» имеют глобальное отношение к содержанию картины, непредвзятому выявлению ее истинной социальной значимости.

Подобные критические схемы, конечно, одиозны, хотя это и не мешает их повсеместному бытованию. Но не одиозны спровоцированные этими схемами, этими критическими методиками «реактивные» формы критики, контрформы, которые нередко представляются сегодня уже вполне естественными.

Прежде всего это вульгарный социологизм наизнанку, когда, стараясь, вполне правомерно, поддержать такие картины, как «Чучело», «Парад планет», коснувшиеся острых, больных вопросов, мы принципиально не стремимся проанализировать уровень понимания художником этих острых вопросов, объективно отраженный в образной структуре фильма, в его поэтике. Хотя на самом-то деле это должно вести лишь к обогащению общественного сознания, более активному обнаружению жизненных противоречий.

Мешает и социальный примитивизм, который не дает подступиться к таким сложным социокультурным явлениям, как, например, кинематограф В. Меньшова или кинематограф Н. Михалкова. Увлекаясь социальной реакцией зрителей на фильмы Меньшова или забываясь в собственной социальной реакции на фильмы Михалкова, критика оказывается уже не в состоянии исследовать и объективно понять запрограммированность эстетики в их работах, неотвратимость воздействия этой эстетики на сознание определенных зрительских аудиторий, полную адекватность ее по отношению к интересам и запросам конкретных социальных слоев.

Возможна и такая контрформа, как «эстетизм», связанная с абсолютизацией поэтики произведения. При этом поэтика рассматривается вне содержательной своей функции, вне соотношений с жизненной реальностью. Как будто бы есть хотя бы один самый утонченный и изысканный по эстетике фильм (пусть даже откровенно экспериментальный), который был бы начисто лишен проекций в действительности и социального смысла...

Влияние «эстетизма» само по себе вполне понятно, однако его современная методология не исчерпывает возможности проникновения в сущность произведения, диалектику его социальных и эстетических компонентов, вне которой, по-моему, не может быть и объективной критической оценки.

В последнее время было немало случаев, когда критические споры, разгоравшиеся вокруг таких картин, как «Родня» Н. Михалкова или «Парад планет» В. Абдрашитова, доходили до взаимных обид, обвинений, подозрений... И обижались не потому, что о вкусах лучше не спорить — в критике о вкусах как раз спорят, и только так рождается истина,— а потому, что существует некая искусственная критическая позиционность «контрформ», приводящая часто к амбициозности и попыткам волевыми усилиями компенсировать издержки методологии, будь она «эстетическая» или «социологическая». Такая позиционность, как правило, лишь затуманивает истину, уводит от объективной критической оценки. Прояснить истину, я думаю, можно, лишь отказавшись от однобокого подхода к фильму, лишь взяв на вооружение диалектику социально-эстетического анализа, лишь пробравшись к сущности сквозь все хитросплетения поэтики.

...Как и процесс развития общественного сознания в целом, процесс развития критической мысли, кинематографической мысли зависит от многих обстоятельств. Во всяком случае, он потребует отказа не только от ложных форм, но и от тех, что, рождая путаницу, считались истинными

в период господства ложных, а это особенно трудно.

В. И. Толстых. Тема «круглого стола» широка, многозначна, и легко понять, почему его участники обсудили только некоторые тенденции кинопроцесса и представляющие эти тенденции фильмы. Впрочем, сказанного достаточно, чтобы серьезно подумать и поспорить о состоянии дел в нашем кинематографе.

Можно лишь посетовать, что участники разговора уж слишком боязливо, излишне деликатно коснулись некоторых наиболее тревожных и опасных тенденций в развитии современного кинематографа. Например, стоило бы жестче и беспощаднее обнажить многочисленные формы проявления парадности и пустословия в искусстве, разоблачить откровенную спекуляцию на гражданских мотивах. Налицо и нехватка социально-философской культуры в обсуждении проблем, смысл которых явно не поддается процедуре чисто искусствоведческого анализа. Это под силу «реальной критике» и критику — общественному деятелю, хорошо знающему не только «про кино», но и «про жизнь», взятую в целокупности ее общественного содержания...

В дискуссии, скажем, говорили о нормативах, в основном о тех, что сдерживают развитие искусства, мешают выполнению его гражданской миссии. Но хотелось бы обратить внимание на «норматив», точнее — норму, которая в наши дни утверждается партией с особой силой и последовательностью. Эта норма совпадает с природой самого реалистического искусства, не терпящего неправды, поверхностного, «залихватского» отношения к действительности, выдаваемого иногда за оптимизм.

От идеологических работников партия требует сегодня умения понимать и раскрывать реальную противоречивость общественного развития, вменяет им в обязанность говорить только на языке правды, без недомолвок и пустословия. Думается, эти требования полностью могут, д о л ж н ы б ы т ь отнесены и к кинематографистам.

Значение сегодняшнего поворотного момента в жизни нашей страны я вижу, в частности, в том, что он внес серьезные коррективы в понимание взаимоотношений общественного бытия и общественного сознания, идеологии и реальной действительности. Существует устойчивое заблуждение, которое я бы назвал внешним пониманием общественного смысла и роли искусства, в практике кинопроизводства пустившим достаточно глубокие корни. Идеологическая функция искусства, согласно этому пониманию, состоит во «вбивании» и «выбивании» идей — в головы и из голов зрителей (понятно, «вбивании» хороших идей и «выбивании» плохих). Этот взгляд на идеологию как на какое-то самостоятельное, «все понимающее» царство «чистого разума» и «чистой мысли», весьма близкий к Канту и далекий от Маркса, в свое время активно развивали и отстаивали младогегельянцы, которых основоположники марксизма резко и бескомпромиссно критиковали (в «Немецкой идеологии» и «Святом семействе»). Современные «младогегельянцы» от искусства (они сами, разумеется, не знают, что находятся во власти подобных представлений) руководствуются вполне благими намерениями, которыми дорога, мы все помним, выстилается прямо в ад. Ведь они хотят, чтобы торжествовали «хорошие идеи» и, соответственно, исчезли, терпели крах «плохие». Упуская при этом из виду одно, но принципиальное обстоятельство: то, что сознание, в том числе и художественное, есть не что иное, как «осознанное бытие» (К. Маркс), и ничем другим быть не может. Только то,

что имеет опору в реальной жизни, отражает действительный «ход вещей», которому В. И. Ленин отдавал во всех случаях приоритет перед «ходом идей», может стать источником идейного воздействия на людей (воздействия, соответствующего идеалу нашего общества).

А если это так, что такое — сознание художника? В наших рассуждениях об искусстве оно часто предстает изначально маломощным и весьма неточным «зеркалом», в котором пропадает его суть — отношения художника с действительностью. Они противостоят друг другу как нечто внешнее, независимые друг от друга феномены, и вся проблема «сознательности» художника заключается тогда в формальном соответствии его мысли, чувств, устремлений известным стереотипам, лозунгам, призывам и т. п. Вот тогда-то «нормативы» и заслоняют, подменяют собой индивидуальность художника, свободу (она же — и ответственность) его творчества. Иное дело — сознание как «осознанное бытие», когда о сознании художника судят прежде всего и главным образом по тому, как он понял действительность и сумел выразить к ней свое отношение. То есть когда сознание выступает как функция самого бытия общества (или, образно говоря, когда художник оказывается поистине чудодейственным орудием, с помощью которого говорит сама жизнь).

И потому вопрос, поставленный выше, можно сформулировать несколько иначе: насколько наше кино сознательно? Насколько оно — это мы с нашими заботами, думами, надеждами? Считается, что с правдой жизни на экране у нас в основном все в порядке. Вот только недостаточно «ярко» и «зрелищно» мы ее преподносим зрителю. Мол, оттого-то он и в кинотеатры стал ходить реже. А какими открытиями и потрясениями баловало нас кино в последние годы, что такого, чего бы я не знал или не понимал, оно говорит моему уму и сердцу?..

Когда я упрекаю кино в недостатке «сознательности», имеется в виду не состав идей, которыми художник руководствуется в своем творчестве и которые подсказываются тематической канвой будущего фильма. Эта «идейность» принадлежит, простите, не художнику, а обществу и его культуре как некоему итогу, синтезу совокупных усилий. Собственную идейность ему еще надо добыть, выработать. Имеется в виду опять-таки плохое знание жизни, поверхностное скольжение по ее живому течению, наконец, просто страх перед трудными проблемами бытия, решение которых (оно начинается, как известно, с их осознания и понимания) требует и от художников смелости. Я думаю, что обсуждаемая нами тема уходит в другую, еще более сложную — в умение художника жить действительно общественной жизнью, заботами и интересами других людей. Именно к этому выводу участники подвели лично меня...

События. Факты. Хроника

В Госкино СССР и Союзе кинематографистов СССР

Государственный комитет СССР по кинематографии совместно с Союзом кинематографистов СССР объявили Всесоюзный открытый конкурс на лучший сценарий художественного фильма под девизом «Время, вперед!». Цель конкурса — создание сценариев широкого тематического и жанрового диапазона о творческом труде советских людей, направленном к ускорению социально-экономического развития страны на базе научно-технического прогресса.

На разнообразном жизненном материале сценарии должны раскрыть возрастающую социальную, нравственную роль советского человека в переводе экономики страны на рельсы интенсификации. Утверждать его активную жизненную позицию, его разум, талант и мастерство, духовные ценности нашего социалистического общества.

В конкурсе могут принять участие киносценаристы, писатели, драматурги, журналисты, выпускники ВГИКа, Высших курсов сценаристов и режиссеров.

На киностудиях страны

«МОСФИЛЬМ». Фильм «Время сыновей» по сценарию драматургов И. Герасимова и А. Горохова, к съемкам которого приступает режиссер Евгений Матвеев, должен затронуть вопросы, которые стоят сегодня во главе угла социально - экономического развития нашего общества. Сыновья — это прежде всего молодые люди новой формации. Талантливые и энергичные, они не могут мириться с застоем в важном деле. В фильме, однако, пойдет речь и о тех, кто, пользуясь положением влиятельных родителей, занимает места и должности по протекции.

Как актер Евгений Матвеев предстанет перед зрителями в картине «Завещание» (сценарий В. Ежова, постановка И. Гостева), где он играет секретаря райкома Крылова, человека, способного брать на себя всю полноту ответственности, идти на риск ради высокой цели.

●

Завершила работу над новой картиной «От зарплаты до зарплаты» по сценарию драматургов В. Белкина, В. Ивантера, А. Соснина режиссер А. Манасарова. Фильм расскажет о сложном экономическом эксперименте, который предложил герой фильма — крупный работник Госбанка Ефимов (эту роль исполняет Олег Ефремов). Эксперимент должен дать серьезный экономический эффект, повысить качество выпускаемой продукции.

В столкновении творческого подхода к делу и инертности мышления раскрывается суть характеров. Проблематика фильма выходит за рамки производственных вопросов: перестройка хозяйствования неотделима от психологической, нравственной перестройки работников.

Актеры А. Мягков и А. Вознесенская, как и оператор Г. Абрамян, художник Н. Мешкова, прочно вошли в состав творческой группы режиссера А. Манасаровой. Картина также познакомит с новыми актерскими работами Г. Польских, С. Никоненко, Н. Мордюковой.

●

Еще не утихли споры о фильме «Парад планет», а драматург А. Миндадзе и режиссер В. Абдрашитов уже работают над новой лентой «Опасная игра». Это рассказ о семнадцатилетнем пареньке, который ненавидит зло, активно борется с ним. Он добивается, чтобы его зачислили в оперативный отряд добровольной народной дружины. Но по возрасту его не принимают в опергруппу. Он действует в одиночку. Парень смел, решителен, но ему недостает жизненного опыта, человеческой зрелости, поэтому он совершает ряд ошибок. Полученный урок заставляет героя более серьезно и ответственно относиться к своей жизни.

●

Невероятная эта история началась в одном из районов Москвы. Владимир Николаевич Машков, инженер-строитель, и его случайный попутчик, грузинский юноша Гедеван Алексидзе, неожиданно повстречались со странным человеком, который назвался инопланетянином. В руках у него была машинка перемещения в пространстве. Машков шутя нажал клавишу и... вместе с Гедеваном оказался на незнакомой планете. Земляне пытаются наладить контакты с жителями иной галактики, но их разделяют разные представления о жизненных ценностях. После долгих странст-

вий и приключений герои возвращаются на Землю.

В фильме «Космическая пыль» возобновили творческое содружество драматург Р. Габриадзе и режиссер Г. Данелия. Рядом с неизменным участником фильмов, поставленных Г. Данелия,— актером Евгением Леоновым в главных ролях снимаются Станислав Любшин и Юрий Яковлев.

●

Как и предыдущие фильмы П. Тодоровского, новый фильм «По главной улице с оркестром» будет о любви, добре, душевной щедрости. И еще — о верности идеалам. Сценарий написан режиссером совместно с молодым драматургом А. Буравским. «По главной улице с оркестром» — это рассказ о семье.

Партнерами Олега Борисова, который снимается в главной роли, станут Л. Федосеева-Шукшина, В. Гафт, И. Костолевский, О. Меньшиков, А. Лазарев, С. Немоляева. В таком созвездии популярных актеров выступит студентка второго курса ГИТИСа М. Зудина — в фильме «Валентин и Валентина», поставленном по пьесе М. Рощина режиссером Г. Натансоном, она сыграла роль Валентины.

Е. Сергеева

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО. Николай Мащенко издавна лелеял мечту поставить фильм о матери. Этой теме посвящено немало его прозаических произведений. Последние по времени публикации из этого цикла — сборник рассказов «Заря для мамы» (на украинском языке) и «Вся краса земли. Повесть о матери», опубликованная в журнале «Дружба народов» в прошлом году. И вот теперь закончен сценарий будущего фильма, он назван исчерпывающе просто — «Мама» (соавтор сценария известный украинский поэт и драматург Иван Драч).

— В жизни, творчестве каждого художника,— говорит Николай Мащенко,— есть тема (их может быть и несколько) особенно заветная, особенно дорогая и близкая. Такой для меня стала великая общечеловеческая тема материнства. Так сложилось, что вырос я без отца, и вся любовь моя обратилась к матери, так же как и ее любовь до сегодняшнего дня согревает мое сердце и душу. Не один раз пытался выразить я свои чувства на бумаге, в слове, и вот теперь решаюсь доверить их экрану.

В картине сойдется многое из того, что наполняло мою жизнь на протяжении долгих лет.

●

В основу сценария фильма «Приближение к будущему» (авторы Ю. Щербак и А. Дмитриев) положены некоторые факты из биографии выдающегося советского ученого, академика В. М. Глушкова. Повествование начинается в драматический для героя момент — он узнает о своей тяжелой, практически неизлечимой болезни. Тем самым он оказывается перед выбором — лечь ли на долгие месяцы в больницу для операции и последующего лечения или же продолжить разработку новой научной идеи, настолько трудно претворяющейся в жизнь, что без авторитета, без участия ученого ей едва ли суждено будущее. Герой выбирает борьбу за жизнь идеи.

●

В процессе работы над хорошо известным зрителю фильмом «Грачи» режиссер Константин Ершов имел возможность познакомиться с материалами нескольких судебных процессов. Один из них взволновал и заинтересовал его особенно. Спустя некоторое время он закончил сценарий под названием «Обвиняется свадьба», в основу которого и легла реальная жизненная история (в работе над сценарием принял также участие Р. Фаталиев). В конце 1984 года сценарий был утвержден к постановке, новый, 1985-й, сулил интересную работу. Однако К. Ершов безвременно ушел из жизни.

Руководство киностудии поручило постановку этого фильма режиссеру Александру Итыгилову. В составе творческой группы оператор А. Яновский и художник Э. Шейкин, работавшие вместе с Ершовым над «Грачами».

Фильм выходит на весьма актуальные, злободневные проблемы сегодняшнего дня.

С. Тримбач

«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ». В разгаре съемок экранизация известной повести Василя Быкова «Знак беды». «Книга Быкова — произведение необычайно сложное, многозначное,— рассказывает режиссер Михаил Пташук,— создающее объемную картину народной жизни в переломные моменты истории.

Сценаристы Е. Григорьев и О. Никич постарались передать все смысловое богатство первоисточника, но особенно актуальным кажется нам сквозной мотив повести, обращенный в нынешний день...»

В центре картины — образ Степаниды, наделенной непобедимой стойкостью, достоинством, душевной щедростью. Ее играет Нина Русланова. Роль Петрока исполняет Геннадий Гарбук. Снимает фильм оператор Татьяна Логинова.

●

Вертелишки — село в Белоруссии известное. Здесь часто гостят журналисты, писатели, а недавно обосновались и кинематографисты: студия «Беларусьфильм» ведет в селе съемки новой ленты «С юбилеем подождем», посвященной важным социальным и духовным проблемам современной жизни. Сценарий принадлежит перу Евгения Будинаса — известного публициста, автора многих очерков и книг о селе — и молодого драматурга Анатолия Кудрявцева. Главную роль в фильме исполняет народный артист СССР Кирилл Лавров.

— С удовольствием принял предложение молодого режиссера Бориса Горошко приехать в Белоруссию, сняться в остроконфликтной, проблемной ленте, рассказывающей о жизни сегодняшнего села. Я играю роль председателя колхоза Ткачука — человека энергичного, властного, волевого, который сумел вывести некогда отсталый колхоз в передовые хозяйства района. Ткачук — образцовый руководитель, но мы менее всего хотим умиляться им на экране, обращая в первую очередь внимание на конфликтные, нерешенные проблемы сегодняшнего хозяйствования, преломленные в судьбе нашего героя.

Л. Павлючик

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ. В течение многих недель жители поселков Черниговской области Максим, Гончаровка и других были свидетелями того, как в трудных, почти «полевых» условиях трудилась съемочная группа фильма «Свидание на Млечном пути», воссоздавая события Великой Отечественной войны. Сценарий, написанный известной латышской писательницей Ингридой Соколовой, во многом основан на фактах ее собственной биографии, но в то же время это рассказ о тех женских судьбах, с которыми она столкнулась на войне и над которыми продолжает размышлять сегодня как художник. Авторская позиция сценариста как нельзя более соответствует позиции постановщика фильма Яна Стрейча, в любом жанре и в любом материале стремящегося к скрупулезной точности в исследовании характера героя. История латышской девушки Аспры, которая пытается в огне войны найти своего жениха, встречая на пути различных людей в самых разных ситуациях, в полной мере дает режиссеру такую возможность.

●

Главное действующее лицо фильма «Последняя индульгенция» тоже женщина, но как трудно, почти невозможно рассмотреть в этом характере черты, которыми мы привыкли наделять женские натуры. Алчность, себялюбие, бездуховность — таков моральный багаж директора одного из крупных магазинов Эрны Зиле, с которым она подошла к поре своей зрелости. Жажда наживы толкает ее на путь преступлений, невольной жертвой которых становится другая женщина, дорогой ценой расплачивающаяся за свою доверчивость и близорукость. Неотвратимость наказания, и не только юридического, но, что еще более страшно, человеческого,— таков нравственный пафос этой остросюжетной ленты, поставленной опытным режиссером Адой Неретниеце с Вией Артмане в главной роли. Сценарий написан по мотивам одноименной повести М. Стейги, изданной в издательствах «Лиесма» и «Молодая гвардия».

О. Балтаусе

теория, история, эстетическое воспитание

Илья Вайсфельд: положение сценария и сценариста сегодня вызывает тревогу.

Как дневник съемок фильма «Броненосец «Потемкин» можно рассматривать письма Максима Штрауха к Юдифи Глизер

Мемуары и публикации

Издано о кинематографе:

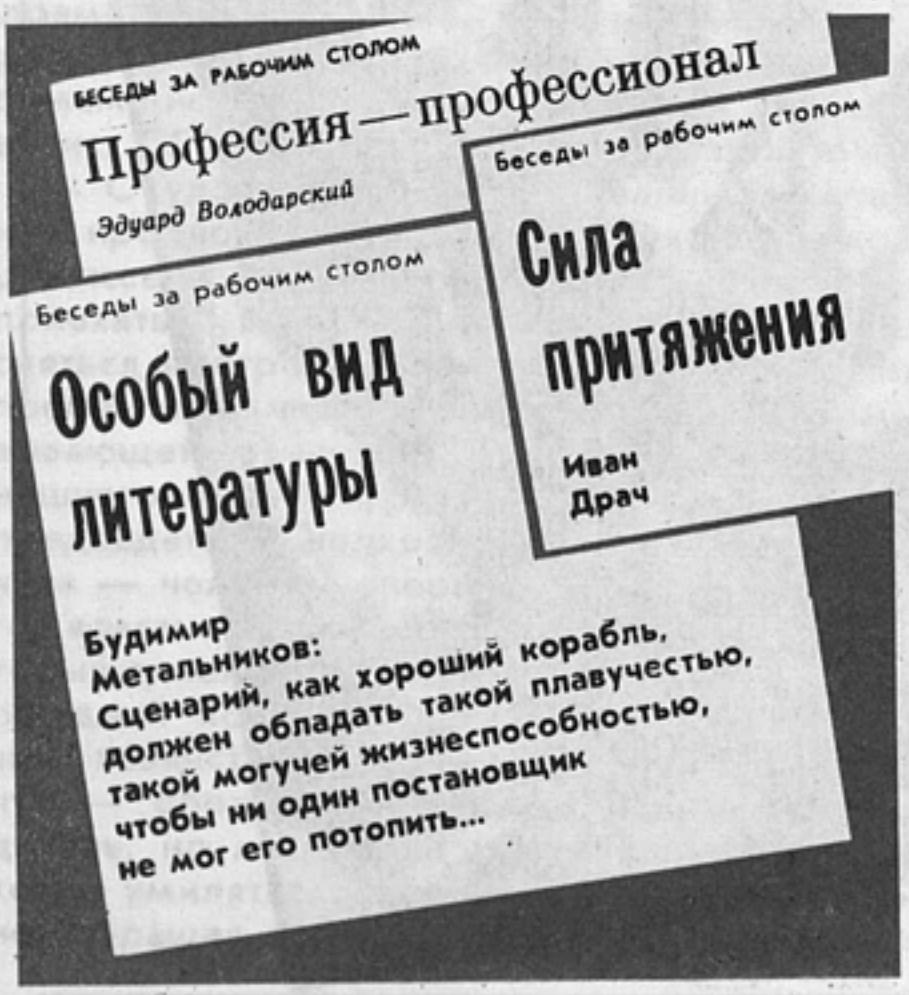
«Буржуазная массовая культура» А. Кукаркина, «Экран — это жизнь» М. Алексеева

«Железная пятерка» ассистентов С. Эйзенштейна, второй слева — М. Штраух

Илья ВАЙСФЕЛЬД

Поговорим начистоту

Точка зрения



Публикуя беседу известного нашего сценариста Эдуарда Володарского с кинокритиком Львом Караханом («ИК», 1985, № 3), в которой затронуты многие существенные проблемы современной кинодраматургии, редакция журнала пригласила читателей продолжить разговор о состоянии сценарного дела сегодня. Хочу воспользоваться приглашением и поговорить начистоту о явлении на первый взгляд неожиданном: о воскрешении из мертвых давно похороненной неверной оценки сценария. Поговорить начистоту, потому что несостоятельная эта оценка ныне, как и встарь, вновь оказывается преградой в развитии и искусства кино, и его отношений со зрителями.

На вопрос Л. Карахана, может ли сценарист считать себя автором полноценного литературного произведения, Э. Володарский ответил, в общем, утвердительно. Он не разделяет отношения к сценарию как к заготовке, полуфабрикату. А чуть дальше признается, что лишь один сценарий из трех он пишет с полной творческой самоотдачей и с ответственностью перед самим собой, а два — «продукция, будничная работа». Почему так получается? Потому, говорит Эдуард Яковлевич, что два сценария из трех он, как правило, пишет для неизвестных ему режиссеров и предполагает, что они поставят посредственные фильмы, несмотря на все его старания. «Так зачем я буду выкладываться, если на конечный результат это никак не повлияет? Лучше я поберегу силы для чего-нибудь существенного». По-моему, это фактически и есть — независимо от воли одаренного кинодраматурга, чье творчество не случайно, как я теперь понимаю, отмечено противоречиями, двойственностью, неровностью,— это и есть оправдание полуфабрикатной продукции.

В ноябрьской книжке «Искусства кино» я прочел очень интересную,

содержательную беседу талантливого украинского поэта Ивана Драча, в свое время окончившего Высшие сценарные курсы и много лет работающего в кинодраматургии, с киноведом Сергеем Тримбачем. К моему удивлению, Иван Федорович недрогнувшим голосом сказал, что сценарий — это лишь строительный материал для режиссера. У меня нет комплексов, объяснил он, имея в виду, вероятно, комплекс гиперавторства и комплекс авторской неполноценности. Отсутствие первого — это прекрасно, а вот второго... Возможно ли подлинное творчество в какой бы то ни было области без сознания абсолютного авторского долга, без чувства полной ответственности за конечный результат работы? На этот вопрос дают однозначно отрицательный ответ и поэзия, и кинодраматургия Ивана Драча. Ни один из режиссеров, из тех, с кем он сотрудничал, не заказывал ему строительный материал, каждый хотел получить только полноценный сценарий и именно от этого автора, то есть нуждался в художественном мире, который может создать в литературном произведении для экрана поэт и драматург, оригинальный и самостоятельный художник Иван Драч.

Но, может быть, мы встретились со случайными, недостаточно продуманными высказываниями и не стоит придавать им особого значения? Увы, это не так.

Не так давно выдающийся советский режиссер, посвятивший всю свою жизнь современной теме, в интервью сказал, что он не видит ничего дурного в определении сценария как полуфабриката. Другой известный мастер в беседе с критиком оценил сценарий фактически как сырье — как заготовку для творчества режиссера.

Что существенно в этих по меньшей мере странных высказываниях?

В них отражена известная доля прозаической реальности. В самом деле, разве не существуют, и в большом количестве, псевдосценарии, что весьма удобно ремесленникам, отвечающим не за выход полноценного художественного произведения, а только за выпуск студийной плановой единицы? Разве не запускаются в производство лжесценарии — даже не сырье (из сырья ведь можно получить полезный продукт!), а заведомо пустая порода?

Но полуфабрикаты ведь существуют не только в кинодраматургии. На экраны выходят и фильмы-полуфабрикаты режиссеров, лишенных образного мышления. Встречаются актеры, умеющие произносить текст, двигаться, жестикулировать, но не способные передать характер в его внешней и внутренней жизни. Было бы нелепо на этом основании делать вывод о том, что кинорежиссура или игра киноактеров — это не более чем полуискусство, полуобразность, полутворчество.

Парадоксально вот что. Первый из упомянутых выше режиссеров, оценивший сценарий как полуфабрикат, много работал и работает с кинописателем, которого сам же в недавно опубликованной статье назвал литератором «высочайшего класса». Только что вышла книга повестей для экрана другого сценариста, с которым этого режиссера связывают многие постановки. Попробуйте найти эту книгу в продаже. Она увлекла читателей, как увлекают хорошая проза и поэзия.

И второй мастер постоянно работает в содружестве с замечательными кинописателями, создающими полноценные произведения, именно в них находит он опору для проявления своей индивидуальности.

Итак, маститые режиссеры ищут и находят сценарии высокой литературно-кинематографической куль-

туры и в требованиях к кинодраматургам бескомпромиссны, ибо, я думаю, вопреки уничижительным своим заявлениям, видят в них не поставщиков необработанного жизненного материала, а полноценных творцов, безусловно оригинальных художников. А между тем неверные суждения авторитетных мастеров режиссуры и кинодраматургии подрывают престиж сценария, объективно, вне зависимости от их желания санкционируют графоманство, халтуру, нетребовательность. Вновь слышатся голоса: если сценарий — это нечто находящееся вне искусства, нечто предварительное, бесформенное, внехудожественное, то не существует и не может существовать никаких объективных, историей кино выработанных критериев оценки, стало быть, все дозволено! Вот и снимают с себя явочным порядком художественную (а вместе с нею и идейную!) ответственность всякого рода ремесленники и графоманы. Отношение к сценарию как к полуфабрикату независимо от того, какие сценарии признаются сырьем, хорошие или плохие, с порога упраздняет саму проблему мастерства и таланта кинодраматурга, отрицает необходимость в теории кинодраматургии, в анализе ее истории, эволюции, поэтики, специфики. Все это оказывается никому не нужным, праздным занятием, коль скоро каждый режиссер по своему разумению лепит фильм из безымянного сырья, из аморфной глины.

Недавно в издательстве «Искусство» я узнал, что там резко сокращается выпуск сценариев. Все логично, «теория сырья» дает свои плоды. И это при том, что у нас работают талантливые кинодраматурги и студии получают прекрасные сценарии — полноценные и долговечные литературные произведения!

Неверная оценка сценария, его природы и специфики — реанимация того, что происходило в 20-е годы и что замечательно засвидетельствовал Сергей Третьяков в статье «Производственный сценарий». Он писал: «Существует неуважение к сценарному ремеслу.

Когда в Малом Совнаркоме проводился закон об авторском праве и шло обсуждение пункта о сценариях, моя соседка, женщина-юрисконсульт, удивленная моим волнением по поводу того, что сценарист котируется в обсуждении где-то ниже писателя, сочувственно сказала мне:

— Стоит ли о сценариях волноваться? Это же халтурка!

Она не права, ибо к сценариям нельзя так относиться»[1].

Более полустолетия назад вышла замечательная картина «Красные дьяволята», поставленная И. Перестиани по сценарию П. Бляхина. Повезло режиссеру! Он получил первоклассную по тому времени идейно-художественную основу для создания картины, которая имела невероятный успех. Но память коротка и изменчива, а предрассудки дьявольски привязчивы. И вот И. Перестиани на склоне лет пишет мемуары, в которых вдруг заявляет, что сценарий П. Бляхина он потерял по дороге на первую съемку! По этому поводу Виктор Шкловский, не щадя режиссера, который больше не поставил ни одного крупного фильма, язвительно заметил: «Как жаль, что Перестиани не терял больше сценариев!» Нечто подобное, правда, не в такой уж пародийной форме, происходит и в наши дни.

В те далекие-далекие времена публикация сценариев была чрезвычайной редкостью, их авторы не имели шансов стать членами писательских организаций.

---

[1] Цитирую по машинописному экземпляру статьи, хранящемуся в архиве А. В. Февральского.

Но 20-е годы в нашем кино поучительны не только негативными явлениями. Уже тогда формировалась кинодраматургия как полноправная область литературы и осознавалась ее специфика, рождалась теория сценария— в трудах С. Эйзенштейна, В. Шкловского, В. Пудовкина, В. Туркина, А. Вознесенского, М. Блеймана, А. Пиотровского и других. Было показано практикой и доказано теорией, что сценарий — это всецело авторская и полноценная литература для экрана, что ее специфическая кинематографичность заключается не в технических указаниях и не в красотах «штиля» (как и сейчас поэтика сценария несводима к метафоричности языка или к другим характеристикам поэтической или прозаической речи), а в новом типе художественного мышления, в новой образности, воплощенной в литературной пластике, ориентированной на экран.

Свершилось главное: сценарий из перечня объектов съемки (хотя и сохраняя в иной форме этот необходимый элемент) превращался в оригинальный продукт творческой мысли автора, в выражение его мировоззрения, мировосприятия и художественного ви́дения — выражение, предполагающее нерасторжимый союз сценариста с режиссером — залог такого же их нерасторжимого союза с будущим зрителем. Тогда это, может быть, и трудно было рассмотреть невооруженному глазу, но теперь-то нам видно, что происходило: возникал новый вид литературы. Наряду с эпосом, лирикой и театральной драмой складывалась драма кинематографическая — ее можно назвать эпической драмой или драмоэпосом. Сценарий соединял концентрированность и лаконизм действия театральной пьесы с широтой эпического повествования. Это было обусловлено необходимостью говорить новым языком об эпохе, открытой Октябрем.

Естественно, что первыми сценаристами были сами режиссеры, которые основывались на своем социальном и эстетическом опыте или использовали материалы писателей и журналистов. А рядом с ними, в содружестве с ними проявляли себя как оригинальные кинописатели и многие из литераторов, пришедших в кино.

Одновременно складывалась высокая культура редактуры, умевшей, что немаловажно, создавать и необходимую духовную атмосферу на студии. Редактура такого уровня олицетворялась в Ленинграде именем Адриана Пиотровского, в Москве — Валентина Туркина, Виктора Шкловского, Натана Зархи и других сценаристов-редакторов, авторитет которых был весьма велик. Наше поколение критиков и редакторов, пришедшее на «Мосфильм» в начале 30-х годов, ориентировалось именно на такой уровень профессионального мастерства, творческой принципиальности и глубочайшей заинтересованности в общем деле.

Кстати сказать,— позволю себе здесь одно отступление, требуемое темой статьи,— язык экрана и поэтика сценария оказывали уже в 20-е годы влияние на писателей. Вопрос этот мало изучен, а жаль. Вот один из примеров. Молодая исследовательница творчества Андрея Белого Я. Шулова (Вологда) пишет о романе «Петербург»: «Сюжет романа строится как сюжет драматического произведения. Действие жестко концентрируется в пространстве и во времени... Белый ориентировался на язык немого кинематографа, передавая болевые усилия, эмоциональные вспышки или апатию, смену настроений с помощью гротескной мимики»[2].

[2] Традиции и новаторство в русской литературе XIX века. Межвузовский сборник научных трудов. Горький, 1983, с. 109.

Но отношения литературы и кино неоднозначны. Вспоминается рассказ Эйзенштейна о его беседе с одной восторженной поклонницей кино: «Ах, зачем вы не снимаете Дос Пассоса, он так кинематографичен! — Вот именно поэтому, милая барышня, его и не снимают, его кинематографичность идет от кинематографа, его приемы — это киноприемы, из вторых рук». Нам нужна, говорил Эйзенштейн, не зрительная запротоколированность литературного письма. Важен образ мышления автора и образность его мысли.

Вернувшись к нашей проблеме, напомню, что в 50—60-е годы советской кинотеорией был глубоко осмыслен опыт отечественной и мировой кинодраматургии, начиная от ее истоков. Аксиомами стали положения о том, что сценарий — полноценное литературное произведение, идейно-художественная основа фильма, обладающая самостоятельным значением, что кинодраматург — создатель своего художественного мира, который необходимо творчески интерпретировать (в этом и состоит профессия и призвание режиссера как оригинального и самостоятельного творца), а не мять, как безответную и бесформенную фактуру.

Нами — с немалым трудом — были завоеваны важнейшие позиции в борьбе с любительщиной, с графоманством, с литературщиной, с неуважением к сценарию, с его неверным, архаичным пониманием, с принижением его роли в фильмопроизводстве.

Все это имело огромное значение, стало одним из вкладов кинотеории в кинематографический процесс.

Нам тогда казалось, что на этих позициях мы закрепились навсегда и надо без оглядки идти вперед — к разработке теории современного сценария, ко все более глубокому осмыслению внутренних взаимосвязей поэтики сценария и языка экрана. Одной из задач нам виделось стимулирование совместных творческих поисков драматургов и режиссеров ради обогащения сценарной и экранной образности — без формального разделения на «сферы влияния», но с точным пониманием специфики каждой из них. В этих направлениях немало сделано. Но еще больше предстоит сделать. Так допустимо ли именно сейчас бездумно и легкомысленно сдавать с таким трудом завоеванные позиции, отступать с невосполнимыми и ничем не оправданными потерями? Ведь именно сегодня, сейчас жизнь требует от киноискусства ускоренного развития, актуального и прогностического художественного осмысления и отображения современности во всем ее грандиозном масштабе, социальной динамике, нравственно-психологическом многообразии и человеческом богатстве.

За кинодраматургами — первое слово, а чтобы не делить пальму первенства — одно из первых. И решать свои задачи — нужно ли это вновь и вновь доказывать? — они смогут не псевдосценариями, не сырым, наспех собранным материалом, а полноценными художественными произведениями, стоящими, как минимум, вровень с нашей прозой и драматургией. Тут не обойтись без открытий в содержании и форме, их настоятельно и нетерпеливо требует время, без новаторства мы обречены на топтание на месте и на бег по кругу. Кто откроет экрану — не назовет, не обозначит, а художественно воплотит — новые конфликты и характеры, только что рожденные и еще созревающие для завтрашнего дня? Кто введет в кинематограф усложнившийся внутренний мир личности, осветит ее обогатившиеся связи с реальностью? Неужто поставщики сырья? Нет, это сделают подлинные кинописатели, чьи сценарии — самостоятельные и в ли-

тературном отношении завершенные художественные миры, ориентированные на экран. И такие кинописатели у нас есть. Они не просто пишут хорошие сценарии, а в каждом из них выстраивают свой, авторский целостный образ мира, образ времени. Мы всегда отличим мир героев, мир событий, жанровый ключ и индивидуальный почерк С. Герасимова и Е. Габриловича, Г. Шпаликова и В. Шукшина, В. Черных и В. Мережко, В. Ежова и С. Жгенти, А. Миндадзе и Б. Метальникова, О. Агишева и Р. Габриадзе, Р. и М. Ибрагимбековых и В. Токаревой, А. Гребнева и Ю. Клепикова, Э. Володарского и А. Володина, В. Лоренца и Е. Митько.

Это кинолитература глубокого дыхания. Ее нужно ценить по достоинству и ни под каким предлогом не уценять.

Именно об этом достаточно убедительно говорит Будимир Метальников, беседуя с кинокритиком Павлом Сиркесом («ИК», 1985, № 10). Готов сто раз подписаться под его словами о том, что сценарий должен быть кораблем, который не сможет потопить никакой режиссер, самый неумелый.

Мне могут возразить: вы ломитесь в открытую дверь. Ну, пусть одни режиссеры называют сценарий полуфабрикатом, хотя ставят всегда полноценные произведения, пусть другие по нужде берут сырой материал и потом на его основе пишут сценарий — важен не исходный пункт, а результат, и если фильм получился, то не все ли равно, из чего?

Мне не раз приходилось сталкиваться с такими суждениями, и я всегда стоял и стою на том, что они ложны и опасны. О вреде морального оправдания полуфабриката я уже говорил в начале статьи. А режиссер, сам превращающий сырье в ценный продукт, то есть скрытно выполняющий работу неумелого, недобросовестного или непрофессионального автора, покрывает брак и легализует потребительское отношение к сценарному делу, плодит ремесленников и халтурщиков, обеспечивая им безбедное паразитическое существование. (Другое дело, если человек приносит на студию именно интересный жизненный материал и не выдает его за готовый сценарий, а предлагает приобрести как основу для будущего произведения кинодраматургии, которое напишет профессионал.) Каждый должен отвечать сполна за свою работу! И не перекладывать на другого ни вину, ни ответственность. Аттестация рабочих мест нужна и в кинематографе! И чем скорее мы избавимся от случайных, недобросовестных, неспособных людей, тем быстрее перестроим всю нашу работу и тем успешнее будем решать стоящие перед нами задачи.

Но, скажут мне, у поднятой вами проблемы есть и другая сторона. Она в том, что у нас были и есть режиссеры, наделенные писательским даром: А. Довженко, В. Шукшин, С. Герасимов, Г. Панфилов, Э. Рязанов... Но и режиссеры-писатели не так уж редко вступают в достойный союз с кинодраматургами. С. Герасимов поставил «Дочки-матери» по сценарию А. Володина. Э. Рязанов всегда выигрывает, когда пишет вместе с Э. Брагинским, не всегда — когда сам. Многие режиссеры принципиально не пишут сценариев, а ищут союза с равновеликими драматургами. Никогда не занимались кинодраматургией В. Пудовкин, Б. Барнет. Не пишут сценариев В. Абдрашитов и многие другие современные режиссеры. Никаких катастроф у них от этого не происходит.

Рядом существует весьма печальное явление: сочиняют сценарии те режиссеры, которые никаким литературным даром не обладают. Трудно поверить, что это делается только по материальным соображениям, хотя немало и примеров коммерциализма

в подходе к сценариям. Не будем исключать из нашего поля зрения отдельные случаи непорядочности, ее не прощают и в других областях нашей жизни. Главная же причина неоправданного писательства режиссеров — в другом. В иллюзии, будто драматургия — прикладная, неспециальная, нетворческая область, в разрыве между желаемым и сущим. В чем желаемое? Оно, серьезно говоря, заключается в стремлении достичь в фильме подлинного образного единства, преодолеть противоречия между словесной тканью сценария и экранной пластикой. Справедливость требует отметить, что это исходное, живое и плодотворное противоречие иногда стремятся преодолеть подобным же образом и кинодраматурги: они сами становятся режиссерами, далеко не всегда достигая при этом успеха. Приблизительная работа непрофессионала всегда мстит за себя — псевдосценарием или псевдофильмом. Пора разбить ложное представление о необходимости непременно соединять в одном лице несколько профессий. А. Довженко имел право писать сценарии сам, а имярек не имеет, и не просто не имеет, а совершает преступление против нравственности и против искусства.

Многие сторонники поверхностного, усеченного представления о киносценарии для оправдания своей позиции часто ссылаются на ими же обессмысленную формулу «авторского кино». А подлинное «авторское кино» — это давняя и благородная кинематографическая традиция сложного единства творческих индивидуальностей, допускающая слияние в одном лице разных кинопрофессий только тогда, когда это обусловлено разносторонностью дарований мастера.

Несколько лет назад было предложено различать в фильмопроизводстве два этапа — «литературный сценарий» и «киносценарий», что нашло отражение в авторских договорах. Однако до сих пор не выяснено, что это нам дало на практике, способствовало ли повышению уровня сценарной работы и киноискусства в целом. Давайте подумаем, не искажает ли саму суть дела эта новация, не освобождает ли она «литературный сценарий» от кинематографической взыскательности, коль скоро за ним следует «киносценарий», вероятно, обязательно обладающий экранной спецификой? Не стоит ли вернуться к прежнему разделению на киносценарий (он же литературный сценарий), режиссерскую разработку и постановочный сценарий? Возможны и другие термины.

Промедление с пересмотром сложившийся практики неоправданно с любой точки зрения, и инициатива Госкино СССР в этом отношении была бы чрезвычайно важной и своевременной. Это помогло бы превратить сценарий в надежную и бесспорную идейно-художественную основу фильма, в «непотопляемый корабль», по удачному выражению Б. Метальникова.

На мой взгляд, мы вправе, не впадая в панику и не преувеличивая трудностей, говорить все же о критическом моменте в истории кинодраматургии. И вину за это несут не только сценаристы, но и режиссура, и редактура. Обо всем этом надо говорить громко, прямо и начистоту. Потому что вопрос стоит очень остро. Вопрос о качестве фильмов, о воздействии киноискусства, о его роли в наше ответственное время, когда надо решительно изживать и недостатки сценарной практики, и ошибки в истолковании места и значения кинодраматургии.

Специфику сценария и его роль в кинопроизводстве мы должны рассматривать не как узкоцеховую проблему, а в русле основных поисков современного искусства. И в предвидении его завтрашнего дня.

«Броненосец «Потемкин»

Фильмы-юбиляры

С. М. Эйзенштейн в 1925 году

Еще одно десятилетие прибавилось к истории фильма, который был и остается гордостью советского кино.

След «Броненосца» не теряется в стремительно меняющемся мире — реконструированный и заново озвученный, фильм продолжает свой рейд по экранам.

Новые поколения зрителей могут увидеть его теперь не только в обычных кинозалах, но и в регулярно повторяющихся телепрограммах, и в школьных и вузовских киноклассах.

Одним из первых произведений мирового кино, как его бесспорная классика, «Потемкин» был переведен на видеокассеты и вошел в новую эру бытия экранного искусства.

Что обеспечивает «Броненосцу» активное долголетие? Былая слава шедевра? Неувядаемое художественное совершенство?

Шесть десятилетий истории подтверждают, что «Потемкин» сохраняет для зрителя живое дыхание идеалов, под знаменем которых шло революционное обновление России. Идеалов свободы, братства, социалистической демократии. Идеалов, во всем мире сохраняющих свою притягательную силу и актуальность. Не музейными, а злободневными остаются и классически отчеканенные, давно хрестоматийные ситуации фильма. И с неизменной надеждой и верой в победу справедливости, чести, добра с экранов читаются титры-призывы, переведенные на десятки языков мира:

«Братья!» — «Пусть не будет различия и вражды между нами!» — «Слышите? Не стреляйте!» — «Выстрел? Или...» — **«БРАТЬЯ!»**

В дни юбилея «Броненосца «Потемкин» можно уверенно повторить давний исчерпывающий отзыв: «Этот фильм — формула нашего века».

В 1925 году С. М. Эйзенштейн пригласил своего давнего друга Максима Штрауха ассистентом режиссера в съемочную группу фильма «1905 год» («Броненосец «Потемкин»), так как хорошо знал его прекрасные деловые качества по совместной работе в Первом рабочем театре Пролеткульта и по съемкам фильма «Стачка».

На протяжении всего съемочного периода, находясь вместе с группой Эйзенштейна сначала в Ленинграде, затем в Одессе и Севастополе, Штраух писал письма жене, актрисе Первого рабочего театра Пролеткульта Юдифи Самойловне Глизер. Писал почти каждый день. Иногда, начав письмо вечером, продолжал его утром, а заканчивал уже вечером следующего дня. Эти подробные письма-дневники прекрасно передают атмосферу съемок, быт группы, трудности и сложности, которые пришлось преодолевать создателям фильма.

Ниже публикуются фрагменты из писем 1925 года, имеющие непосредственное отношение к съемкам фильма (подлинники хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2758, ед. хр. 1725—1729).

Полностью письма будут опубликованы в томе литературного наследия М. М. Штрауха, готовящемся к изданию Центральным государственным архивом литературы и искусства СССР.

6 августа, Ленинград

Сегодня, в четверг, 6 августа с 12 утра до 8 ч. веч. я с Сережкой[1], Александровым и Левицким[2] шпарили по Ленинграду на машине: были на Путиловском и Балтийском заводах (два металлургических гиганта), были в двух трамвайных парках и в 6 верстах по Варшавской жел. дор. Нашли хорошую вещь: два старинных вагона в два этажа — внизу II класс, вверху III класс — и такую же лошадиную конку.

Что думаем дальше?

Завтра в пятницу (7 августа) думаем вечером выехать из Ленинграда в Кронштадт; это полтора часа езды на пароходе. В Кронштадте с пятницы на субботу ночуем с тем, чтобы в субботу рано утром выехать на место стоянки эскадры в море, где будем снимать встречу «Потемкина» с флотом. Погода здесь неважная, облачная, так что мы очень боимся за нее.

В воскресенье, вероятно, обратно в Питер. Когда выедем в Москву — сообщу отдельно. [...]

11 августа

Выехали в пятницу в 8 ч. вечера на пароходе в Кронштадт. Шли 2 часа. Приехали в 10 ч. вечера. Сыро. Туманно. С неба не дождь, а какая-то моча. Вышли в море — прибавился ветер. Шли мимо каналов, канальчиков, островков и молов, верфей и доков с кранами.

Кронштадт — это кусок военного коммунизма. Близко граница. Город-крепость, сидя на острове, сторожит покой Ленинграда... Городишко весь в моряках да военных. Обывателей на 2 копейки. С пристани ни одного извозчика. Перли на ломовом. Ночевали. На следующий день в 3 ч. дня тронулись дальше в море, на место учебы эскадры. Ехали на эскадренном миноносце «Карл Маркс». Прошли сто с лишком верст в четыре часа, идя средним ходом. По дороге встретили дредноуты, производившие учебную стрельбу. Бабахали здорово, оставляя далеко от себя водяной столб от разорвавшегося снаряда. Матросы — ребята исключительно симпатичные, вежливые и культурные. Дис-

---

[1] С. М. Эйзенштейн.

[2] Левицкий А. А. (1885—1965) — кинооператор, был оператором фильма «1905 год» в Ленинграде.

циплина прекрасная и не палочная, а основанная на товариществе.

Съемка встречи с «Потемкиным» эскадры сорвалась, ибо не было подходящих судов. Ночевали на судне и на следующий день в 3 дня в Кронштадт обратно. Оттуда на катере сразу в Ораниенбаум (дачная местность на берегу моря) и на дачном поезде в Ленинград. Приехали в час ночи. Эта поездка была очень интересна. Видели, как тральщиками ловят мины и кладут на борт кругляшками, как мороженое.

Все ребята купили себе полосатые, черные с белым, футбольные фуфайки, и ходим в них на съемке 6 человек.

12 августа

Левицкий мне не нравится. Он страшно холоден по работе, не темпераментен в работе. Налет на нем академической инженерии. Я считаю, что Тиссэ к Эйзенштейну подходит больше. И кроме того, Левицкий не понимает работы и смака Эйзенштейна. Он не его стиля, а стиля кулешовского. В бытовом отношении он славный...

Вчера в съемке оказались: брат Юденича, бывший товарищ городского головы, граф Ростовцев. Как эта шваль уцелела в Ленинграде, не знаю, но здорово то, что они раньше, верно, никогда бы не думали, что будут сниматься в революционной картине...

Теперь насчет съемки и ее продолжительности. Предполагались съемки Ленинграда ночью. Здесь все это сделать очень сложным оказалось. По два-три дня идет подготовка снимаемых мест, проводят кабели, ставят прожекторы и т. д. Поэтому задержка предполагается еще на 13 дней...

16 августа

Следующая съемка (вторая по счету в Ленинграде и третья вообще) была в пятницу (14 августа). Была массовка в 300 чел. с биржи труда. [...] Сцена: толпа бежит через мост и оста-

навливает конку, выпрягает лошадей и агитирует кондуктора присоединиться к забастовке. С 15 на 16 августа ночью (12—4 ч. утра) была грандиозная съемка... Около 14 полевых прожекторов установлены на улице, на бульваре и самом адмиралтействе. Все это на фоне ночного неба было причудливо освещено, а с башни прожектора щупали землю и небо. На улице напротив стоял грузовик с динамомашиной и полевым прожектором. Съемка была действительно грандиозная. Таких еще осталось штуки четыре... Правда, между ними снимают некоторые сцены, которые в Ленинграде не предположены были.

26 августа. Одесса[3]

Настроение по «1905 году» неважное. Уж очень трудно все организовать. Кроме того, почти все, что снято в Питере, придется выкинуть за негодностью. Провалил Левицкий по свету. Сережка в унынии. Но об этом всем никому ни слова!

27 августа

С кино у нас и на фабрике пертурбация! Приехав в Одессу, мы разъехались с Капчинским (директором)[4]. Тот сейчас в Москве. Отстранил от «1905 г.» Левицкого и назначил Станке[5]. Тот раньше работал в России, а сейчас вызван был из Германии. Но Станке сейчас выехать в Одессу не может, ибо ждет новый аппарат («Белл-Хауэлл») из Америки. И чтоб нам поэтому не сидеть без оператора, Капчинский назначил временно украинского оператора в Одессе Славинского[6] (оператор ничего себе, но у него аппарат, как шарманка). Но Славинский сейчас снимает «Предателя»[7] с режиссером Роомом (в Одессе). Поэтому «Предателя» с постановки снимают... и Славинского дают нам...

Сегодня (четверг) ездили смотреть места (на завод сельскохозяйственных машин и Одесский сахарный завод). Кроме того, сегодня выбирали в Посредрабисе натурщиков. Мы важно восседали, а мимо в очереди прошло человек 200. Некоторые (забракованные) выворачивали пальто, надевали другую шапку и проходили второй раз (чисто по-одесски)...

31 августа

Сижу в этой самой Одессе, и кажется мне, что здесь я уж черт знает как давно! Уж съемки стали ремеслом. Уж профессионально смотришь на небо по утрам — будет съемка или нет? Уж надоело шатанье и эти гостиницы с номерами в зеркалах, лампочках и звоночках!.. Начали было снимать, сделали полторы сцены, и погода испортилась... Сняли немного. Сцену в порту: среди грузчиков забастовку. Грузчики — прекрасный материал, интересный типаж (как выражается Третьяков[8]) или мордаж (как выражается Эйзенштейн). Типы и фигуры чрезвычайно интересные: это люди, таскающие целыми днями в порту невероятные тяжести, вгружая и выгружая наши и иностранные па-

---

[3] Группа Эйзенштейна прибыла в Одессу для продолжения съемок 24 августа 1925 года.

[4] Капчинский М. Я. в 1924—1925 годах возглавлял Первую фабрику Госкино.

[5] Кинооператор А. Ф. Станке, работавший в конце 1910-х годов на киностудиях в Киеве и Одессе, в съемках фильма «Броненосец «Потемкин» участия не принимал.

[6] Славинский Е. И. (1877—1950) — кинооператор, в съемках фильма «1905 год» участвовал с 28 августа по 2 сентября.

[7] «Предатель» — фильм режиссера А. М. Роома (1894—1976). Производство фильма было закончено в 1926 году.

[8] Писатель С. М. Третьяков (1892—1939) — друг Эйзенштейна и Штрауха — был в Одессе во время съемок фильма «Броненосец «Потемкин».

роходы то кулями, то мешками, то ящиками и всяким иным. Все они с сиплыми от близкой воды голосами, громадными хватательными руками и мускулами, как жилы, завязанными туго в узлы. Около стоял немецкий торговый пароход из Бремена, уже два года как ушедший из родины, проплывший Австралию, Африку и Америку и зашедший в Одессу выгружать индийский сахар. На нем я случайно увидел сингалезца (вроде негра), которого сразу вытащил с парохода и показал Эйзенштейну. Моментально сымпровизировали сцену с ним. Он призывал к забастовке русских грузчиков [...].

4 сентября

У нас оператора до сих пор нет еще... Вчера мы уже все засняли, что можно было заснять со старым оператором и аппаратом. Сегодня мы уже без дела. И так без конца, пока не будет оператора [...].

5 сентября

Сейчас сидим без съемок. Работаем над монтажными листами. Присмотрелся я ближе к Сережке. До чего у парня прямо-таки неиссякаемая фантазия! Кабы только все, что он выдумывает, можно было исполнить хорошо техницки — было бы здорово! Например (но об этом никому ни звука!), сцена [...] труп матроса с «Потемкина» лежит на молу. Вокруг народ ходит, молится, деньги кладет, митинг и т. д. Он хочет эту сцену монтировать с «трауром порта». Дать траур в вещах: медленно складывающийся парус, тихое отражение чего-либо в воде, медленно тянется цепь от якоря и т. д. Здорово? Потом хочет все это дать снятым немного не в фокусе, а после того, как призывает к восстанию бундовка, то уже все резко в фокусе! Фотографию, и ту он хочет заставить играть! А надпись в это время «Вы жертвою пали» разбить на слога и пускать их плыть справа налево, снизу вверх и т. д. И черт его знает еще что!

6 сентября

Сегодня докончили монтажные листы «Вакулинчука с «Потемкина». План в полном смысле — гениальный. Если удастся сделать — будет лихо. Пока это, правда, на бумаге.

9 сентября, пароход «Ленин»

Еду сейчас на Севастополь, дней на три или пять... Со мной едут два помрежа: Крюков и Беляев. Нам нужно организовать очень сложные вещи: съемки на броненосце «Коминтерн» (восстание на «Потемкине»), встреча «Потемкина» с эскадрой и выезд с берега к «Потемкину» около 500 шлюпок и лодок. Материал этот по фильме ударный, и, собственно говоря, поэтому-то я и еду, чтобы за всем следить и во что бы то ни стало все провести. Думаю, что пробудем в Севастополе дня 3—5, ибо мне нужно будет еще посмотреть севастопольский аквариум (для подводных съемок) и натуру.

11 сентября. Севастополь

Сегодня с утра ездили по городу: в милицию, ГПУ, райком, Политуправление флота, штаб флота и, наконец, Реввоенсовет флота. Ездили на катере по всем трем севастопольским бухтам, смотрели все суда, старые и новые, какие больше подходят к 1905 г. Внешне, к сожалению, мало похоже на 1905 г., и придется «гримировать» судно. Принципиально всю инсценировку делать Реввоенсовет разрешил с 5—15 октября, что является для фильмы большим успехом и облегчением. Это то, что касается

самого важного. Мелочь: подводные съемки, аквариум, всякие морские рыбы — это сделаем завтра. [...]

14 сентября. Одесса

Я очень боюсь за фильму. Боюсь, что можно запоздать из-за осени (теперь!) к юбилею 20 декабря. Правда, мы не виноваты, но публика не будет разбираться в том, к т о виноват, а будет налицо — факт. Между прочим, я не подозревал, что Эйзенштейну в работе нужна подпорка. Я только сейчас узнал, что он теряется, как дите. Во время работы и когда нужно решать что-нибудь о работе, у него выскакивают какие-то винтики, и что-нибудь сделать противоположное — уговорить — ничего не стоит. Взор становится ребячий, ищет в окружающих поддержки и по 20 раз переспрашивает одно и то же. До сих пор меня спрашивает: «А правильно, что мы в Кронштадте ничего не сняли?» И если его не подбодрить, он впадет в великий мрак.

15 сентября

Сегодня немного (и вчера вечером) подняли нос по поводу фильмы. Получили телеграмму, что, кажется, Тиссэ едет в субботу к нам с новым аппаратом. Это очень хорошо, ибо иначе трудно было бы поднять фильму к декабрю. Мы теперь будем работать, как звери, дело за солнышком и погодой!

22 сентября

Вчера легли очень поздно, ибо приехал Тиссэ и были всяческие разговоры по съемкам, перспективам и т. д. Сегодня с 6 ч. утра на ногах и целый день сумасшедшей (но плодотворнейшей) съемки с массовкой в 500 человек и расстрелом. Устали как черти. Сережка уже спит... Можно уверенно сказать, что сегодня была грандиозная съемка (расстрел на лестнице) и очень хорошая. Масштаб заграничный. Следи за кинопрессой — будут снимки [...].

25 сентября

[...] Сейчас Тиссэ, несмотря на туман, поехал снимать в порт «траурные куски», о которых я тебе писал: «сцена с убитым матросом». Очертания всего получатся нерезкие и даже дрожащие; так видишь все предметы, когда глаза полны слез. Выйдет, думаю, лихо.

Только сейчас мы поняли, ч т о значит оператор! Очень, очень много!

9 ч. веч.

[...] Туман еще больше сгустился. Точно молоко разлито в пространстве. Не видно ни зги за два шага. Сирена в порту воет вторую ночь беспрерывно. Очень занятно: сегодня у всех экспедиций в рапортичках написано: вследствие тумана — ничего не было снято. А у нас наоборот: вследствие тумана снято 400 метров!! Здорово? Молодец Тиссэ! Шпарили на лодке по заливу и снимали в тумане сквозь солнце чаек, очертания маяка, корабли, паруса и т. д. Я думаю, что Тиссэ покажет исключительную фотографию в «1905 г.». Так что сегодняшней съемкой в 400 метров все очень довольны. Остальные дни снимали по 180 метров. 180 метров тщательной работы считается очень хорошо. А снимаем сейчас очень тщательно, не делая себе ни в чем поблажки; всякую мелочь снимаем до тех пор, пока она полностью не удастся. Средние и крупные планы делаются с подсвечиванием, т. е. ставятся большие зеркала, которые бросают отражения от солнца. Делаем тщательный подбор натурщиков, сначала дома с ними репетируем, прежде чем на что-нибудь назначить [...].

26 сентября

Сейчас съемки у нас стали обставляться по-западному. Над аппаратом стоит большой в 2,5 арш. ширины зонтик, действующие лица подсвечиваются рикошетом большими тремя зеркалами; орудуем двумя заграничными рупорами, у Тиссэ новый аппарат — красавец «Белл-Хауэллл», которым можно делать всяческие съемочные фокусы: телеобъектив — снимаешь далекую маленькую точку в море, а кажется она на экране большой; снимаешь один пароход, а можно сделать так, что будет на экране шесть таких пароходов. Ручка может крутить автоматически, нужно только вставить штепсель. Но все это, конечно, вещи — техницкие, как говорится [...].

28 сентября

Сейчас (как приехал Тиссэ) стали здорово снимать. Ничего общего со «Стачкой». Квалификация, и мастерство, и разработка в сто раз выше! Снимаем все с большой тщательностью. Думаю, если даст сделать погода все задуманное,— будет потрясающе, не на ять, как ты пишешь, а на десять ятей!!!

30 сентября

Трогательно до последней степени! Полная симметрия! Комната № 38 — спит Эйзенштейн, сижу я и пишу письмо; комната № 39 — спит Тиссэ, сидит Гришка[9] и пишет письмо. Уж в воздухе — сонное царство, и только слышно, как быстро и страстно скрипят два пера. Пишу очень быстро, ибо время такое — между двух огней: сегодня кончили большую работу — «лестницу», которую снимали 7 дней, а завтра — массовка в 1 500 человек, и вставать завтра нужно в 6 ч. утра...

Э. К. Тиссэ на съемках «Броненосца «Потемкин»

5 октября

Загнались. Уж очень много работаем. Каждый день солнце, и нет дня передохнуть! Усталость нагромоздилась за несколько дней, и нет ей разрядки. Главное — встаем рано. Каждый день в 8 ч. у[тра]. Это для меня рань ужасная, и никак я не высплюсь [...].

6 октября

Сегодня — уже много новостей. Завтра идем морем на Севастополь. Едем, не досняв всего в Одессе, так как в Севастополь эскадра приходит на днях, и надо заснимать «Потемки-

[9] Г. В. Александров.

на» скорее, что является главным в «1905», в декабрьской части [...].

11 октября. Севастополь

Кажется, выходит неплохо, ибо отправленные с Гришкой негативы в Москве отпечатаны и просмотрены, на что и получена вчера вечером от Блиоха[10] телеграмма, что вышло «очень хорошо». Это, Идунь, радует определенно! Ибо пота затрачено много. Так работа пошла, конечно, только с приезда Эдуарда [...].

По сложности едва ли у кого такая картина. Ни в чем мы сами не свободны — приходится равняться по другим. Сейчас мы связаны с флотом и, следовательно, сталкиваемся с военной учебой и дисциплиной. На следующий день, как приехали, мы пошли в штаб флота получать разрешение снимать на «Коминтерне» и других военных судах, и еще нужно делать «встречу «Потемкина» с эскадрой», то есть настоящие морские маневры с выходом в море. Другая сложнейшая задача — «Потемкина» самого нет сейчас, это старомодное судно, которое сейчас все разобрано. Поэтому приходится частично восстановить аналогичное судно «12 апостолов», полуразрушенное, служащее под минный склад. Специально строятся: громадная боевая башня с орудиями, мачта и т. д. Съемка на нем с величайшей предосторожностью может происходить из-за мин: нельзя курить, вокруг стража. Все снимающиеся — на соседней барже, и только в минуту съемки могут входить на «12 апостолов». Тут же военно-морской консультант и т. д., действительно, башка идет кругом, и съемки очень сложны. Если бы не Тиссэ — мы бы пропали, как факт! Пока погода прилична относительно: есть солнце, но и есть рваные облака, приходится снимать кусочками, что очень нервирует. Сегодня первый день снимали на «Коминтерне». Сняли сорок кусков. Очень продуктивно. Но трудно на судне перетаскивать зеркала (для подсвечивания), и приходится держать штатив аппарата, ибо палуба железная и ножки скользят. Трудно, но плевать, уж очень хочется, чтоб хорошо вышло...

Сегодня снимали сцену восстания: выбрасывание офицера (Левшина) за борт в воду. Не обходится и без курьезов: есть сцена с попом, у него крест целовальный, не можем такого найти. Обращались к настоящему попу. Отказал. Так его дьячок взялся за 5 руб. выкрасть крест у попа после обедни, с тем, правда, чтоб потом возвратили!! Прямо антирелигиозный материал!

13 октября. Ялта

Я сегодня утром начал тебе писать письмо и прервал его из-за поездки в Ялту. Поехали просто так: я, Сережка, Тиссэ и Антонов[11]. Погода в Севастополе стояла с утра облачная, и снимать нельзя было. Решили проехать в Ялту, оттуда на вершину Ай-Петри, в Бахчисарай и к вечеру того же дня обратно в Севастополь. Но, не доезжая Ялты, заехали в Алупку и там немного застряли, так как аппарат взяли с собой и засняли фигуры львов в Алупкинском дворце. Задержавшись, уже опоздали ехать на Ай-Петри и решили переночевать в Ялте [...].

13 октября, Севастополь

[...] Между прочим, здорово Сережка изобретателен, настолько у него много

---

[10] Блиох Я. М. (1895—1957) — директор картины «Броненосец «Потемкин».

[11] Антонов А. П. (1898—1962) — артист театра и кино, снимался в фильмах «Стачка» и «Броненосец «Потемкин», входил в состав «железной пятерки» ассистентов.

в голове материала. Должна у нас впереди сниматься сцена «вокзал». Она еще не разработана, и он не знал, что с ней делать. При переправе нашей из Одессы в Севастополь он заметил две вещи на пароходе (самые обыкновенные) и их возвел в принцип. Это: пассажиры, перегруженные багажом, и надпись на палубе: «Пассажирам III кл. вход на палубу I кл. воспрещен». 1) Ясно само по себе — это беспомощность и обывательщина, когда человек обвешан багажом, и на этом все строить и 2) провести разность, если хочешь, классовость в публике 1 и 2 кл. на вокзале. Вот два принципа для сцены «вокзал» (жел. дор. забастовка), по которым можно набирать уже материал. Вообще, Идочка, фантазия у него неиссякаемая.

17 октября

[...] На небе серятина, и не видно просвету. Хотим, очень хотим надеяться, что это скоро пройдет и выглянет солнце, а то мы уже пятый день не можем снимать!.. Положение такое, что нам флот нужно снять обязательно, во что бы то ни стало, хоть по одному метру в день! Ибо тогда получится цельная вещь (с флотом) и свяжется все снятое в Одессе. Иначе остальное (это становится ясным теперь) снять, пожалуй, не удастся. Судя по Гришкиным рассказам из Москвы, ответственность на картине большая и ждут ее очень [...].

Заснятое в Одессе («лестница», «туман», «траурные куски», «Вакулинчук») оказалось очень хорошим, очень. Есть снимки, где будут плакать. Есть снимки, где по свету и фото вышло мастерски и по-свыше заграницы. Можно определенно теперь сказать, что это не «Стачка», а дальше «Стачки». В общем здорово! Лишь бы скорей нам успеть доснять восстание.

12 ноября

Солнце... Была большая (300 чел.) массовка на «12 апостолах». Результаты очень хорошие. Сергей собирается скоро (дней через 5, если хорошая погода) ехать в Москву, чтобы начать монтировать «1905». Мы же с Тиссой должны будем доснять оставшееся — это дней восемь (хорошей погоды). Таково положение. Насняли же здесь за мое отсутствие около 4000 метров. Материал, говорят, исключительный: например, 200 шт. парусников перло по бухте в море к «Потемкину» и т. д.

14 ноября

[...] Сначала про наши дела. Приехал, и следующие два дня стояла блестящая погода без единого облачка. В эти дни засняли наиболее сложные сцены — на корме «Апостолов» с массовкой в 300 чел. матросов. Сейчас в фильме есть уже перелом, перевал определенный, и выяснилось (но об этом не говори!), что заснять удастся только флот — восстание [на] «Потемкине» (так что название «1905 год» придется переменить). О никакой Одессе уже думать не приходится. Сережка (почти наверно) на той неделе поедет в Москву монтировать, вероятно, взяв с собой Левшина и Гоморова[12] для этого. Антонову, Александрову, мне и Тиссэ придется остаться здесь, чтоб отснять оставшееся... Выходит картина на «большой палец с покрышкой» [...].

---

[12] Гоморов М. С. (1898—1981) — артист и режиссер кино, принимал участие в создании фильмов Эйзенштейна с 1924 по 1937 год, входил в состав «железной пятерки» ассистентов.

Публикацию подготовили В. П. Коршунова и Г. Д. Эндзина

Издано о кинематографе

А. В. Кукаркин. Буржуазная массовая культура.

Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес.

2-е издание, доработанное и дополненное.
М., Издательство политической литературы, 1985.

В ряду исследований социально-духовной жизни современного капиталистического мира монография А. Кукаркина, вышедшая вторым изданием, выгодно отличается гармоническим сочетанием философского, культурологического и искусствоведческого подходов в анализе буржуазной культуры, искусства, морали. Видимо, этим в первую очередь объясняется возрастающий интерес читателей к работам А. Кукаркина. Его труды «Буржуазное общество и культура», «По ту сторону расцвета», содержащие точный и глубокий анализ теории и практики буржуазной культуры XX века, выдержали не одно издание. Новая книга известного искусствоведа и критика, много занимающегося, в частности, вопросами зарубежного кино, появилась на прилавках в конце 1985 года и уже стала библиографической редкостью.

Исходная позиция исследователя-марксиста заявлена и обоснована четко и ясно: «...массовая культура в буржуазном обществе в целом остается той же классовой политикой, осуществляемой своими специфическими средствами. Во внешне абстрагированной, нередко «асоциальной» и нарочито «общечеловеческой», «бытовой» форме она несет заряд вполне конкретных идей, информации, образов о проблемах бытия, ценностях, устремлениях. Идеологический заряд ее не без оснований сводится критиками массовой культуры к идеализации действительности, а часто вообще к тенденциозному искажению ее в интересах правящих кругов» (с. 8).

А. Кукаркин совершенно прав, считая, что разоблачение буржуазной массовой культуры и борьба с ней — одна из глобальных задач прогрессивной мировой культуры. Ибо многоликий и агрессивный «масскульт» — это изощренное средство манипуляции сознанием людей, служащее тому, чтобы поработить человеческий дух, отвлечь трудящихся от классовой борьбы и направить их деятельность в русло интересов правящей элиты. Разоблачение массовой культуры — такая же неотложная задача, как борьба за разоружение и мир. Всем известно, какую важную роль в пропаганде агрессивной политики США играют печать, радио, телевидение, кино, являющиеся составными и неотъемлемыми частями массовой культуры Запада.

Термин «массовая культура» широко используется социологами, искусствоведами, политическими деятелями и журналистами и прочно вошел в лексикон почти всех языков мира.

На капиталистическом Западе, где массовая культура выражена наиболее ярко, под нею подразумевают широкое тиражирование художественных произведений с помощью печати, радио, телевидения, рекламы, кино, а

теперь еще и видеотехники. Однако советские социологи и искусствоведы считают, что сущность проблем массовой культуры невозможно раскрыть без учета того комплекса духовных ценностей, которые соответствуют вкусам и уровню развития массового потребителя.

Опасность массовой культуры, подчеркивает А. Кукаркин, кроется в том, что путем превратного освещения важнейших процессов современной действительности она призвана увековечивать социальное неравенство, создавать иллюзию классовой гармонии, пропагандировать индивидуалистическое мировоззрение, а также милитаризм и антикоммунизм. Опасность ее и в том, что манипуляция общественным сознанием выходит за границы ведущих капиталистических стран. Экспорт методов убеждения давно уже стал одной из составных частей американской информационной службы в системе внешнеполитической экспансии США. Именно Соединенные Штаты опутали мир сетью своих радиостанций, усиленно распространяют свою кино-, теле- и печатную продукцию в странах Западной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки.

В постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС было отмечено, что правящая верхушка США, вынашивая бредовые планы мирового господства, ведет против Советского Союза и стран социализма беспрецедентную «по своим масштабам и оголтелости» психологическую войну[1]. В материалах Пленума ЦК КПСС вновь была подчеркнута необходимость усиления бескомпромиссной борьбы с буржуазной идеологией.

Для того чтобы эта борьба была успешной, нам нужно хорошо знать своего идеологического противника, который активно перестраивает пропагандистскую деятельность применительно к новым условиям. Что он собой представляет сегодня, какими средствами и приемами пользуется? На эти вопросы и отвечает книга А. Кукаркина.

К ее достоинствам следует отнести и умение автора излагать самые сложные теоретические построения, не упрощая их, в доходчивой форме, а в некоторых случаях даже афористично.

В новом своем исследовании А. Кукаркин показывает контраст между реальностью капиталистической действительности и извращенными представлениями о ней, которые культивируются буржуазной пропагандой и ярко дают о себе знать в кинематографе. При этом автор раскрывает антинаучную и реакционную сущность буржуазного мировоззрения, антихудожественность буржуазного искусства в целом и кино — в частности, в его коммерческих и декадентских проявлениях. А. Кукаркин критически использует труды буржуазных ученых, занимающихся изучением массовой культуры, противопоставляя их подходу к материалу методологию и исследовательский аппарат марксистско-ленинской философии, социологии, эстетики. Он указывает, что критика буржуазной массовой культуры теоретиками, далекими от марксизма, нередкое явление на Западе. Но каковы цели, каково содержание и выводы этой критики?

Цитаты из таких известных журналов, как «Тайм», «Ю. С. ньюс энд уорлд рипорт», «Ле монд дипломатик», «Нью стейтсмен», «Дедалус» и других, а также ссылки на работы авторитетных западных культурологов еще и еще раз убеждают в том, что на Западе в последние годы широкий общественный резонанс приобрели социально-критические теории, обличающие антигуманность современного буржуазного общества с его рационализмом, массовой стандартизацией всех сфер жизни, атмосферой бездуховности, крайним индивидуализмом. Однако автор, сопоставляя взгляды разных исследователей, показывает, что они не вскрывают глубинные механизмы кризисных процессов ни в обществе, ни в искусстве и не выявляют их подлинных причин. А. Кукаркин показывает: обличающий пафос западных теоретиков не затрагивает основных социальных противоречий капитализма и поэтому не идет дальше морализирующего социального критицизма.

Есть еще один немаловажный аспект буржуазной массовой культуры, о котором автор ведет разговор, хотя, на наш взгляд, недостаточно подробный. Это затронутая в книге проблема манипуляции общественным сознанием через средства массовой информации. Отметив их классовую природу, А. Кукаркин пишет, что в их системе массовая культура является особенно сильным источником воздействия на сознание аудитории, поскольку в художественном произведении легче маскируются

[1] Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1983, с. 125.

ложные идеи. Это верно. Однако, исследуя процесс манипулирования общественным сознанием, надо было бы осветить те явления, которые вскрывают не только роль средств массовой информации, но и самих общественно - экономических условий, формирующих, например, определенные виды коммерческой кинопродукции. Однако, видимо, это тема другого фундаментального исследования. А пока книга А. Кукаркина знакомит читателя с тем, как массовая культура Запада создает иллюзию выбора, выдавая обилие разного рода вариаций, изготовляемых на конвейере буржуазной пропагандистской индустрии, за разнообразие. В качестве важнейших приемов воздействия на сознание многомиллионной аудитории автор выделяет также фрагментацию информационного потока и мгновенность доставки информации.

В целом это книга об истоках и типологии массовой культуры Запада, об ее философских и эстетических принципах, о том новом, что привнесено в нее бурным развитием техники и средств массовой коммуникации. Но главным образом это книга о классовой основе реакционной массовой культуры и о том механизме воздействия на сознание людей, который совершенствуется по мере развития научно-технической базы современной культуры. Труд А. Кукаркина раскрывает кризис духовной жизни буржуазного общества, перевалившего через пик своего исторического развития.

А. Кукаркин написал интересную и нужную работу, сочетающую, повторю, общетеоретический, социологический и искусствоведческий подходы к буржуазному искусству, что сегодня особенно важно: нам необходимо разрабатывать методику системного анализа культуры.

Особенно увлекательна заключительная глава, посвященная новому феномену — как автор его определяет, «слову-понятию» — видеокультуре. Со свойственной А. Кукаркину основательностью он утверждает, что на нынешнем историческом этапе правящая элита Запада обретает качественно новые возможности проникать во все поры общественной и будничной жизни людей. Этот раздел звучит как набат, призывающий к серьезной, активной и безотлагательной борьбе с реакционным идеологическим хаосом, который несет с собой видеокультура Запада.

Еще в XIX столетии классики марксизма указывали на то, что человек далеко не всегда способен предусмотреть все последствия своей деятельности, особенно в том случае, если он ориентируется на достижение только ближайших целей, не заботясь об отдаленном будущем. К. Маркс отмечал, что если культура развивается не сознательно, а стихийно, то «оставляет после себя пустыню»[2].

Не будем ни на минуту забывать об этой грозной опасности, которую несет культуре империализм.

Вильям Мкртчян,
политический обозреватель АПН

---

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 32, с. 45.

М. Алексеев. Экран — это жизнь.

М., ВБПК, 1985.

По многим причинам эта небольшая книжка кажется мне необычной. Не знаю, выходили ли раньше такого рода издания, собиравшие воедино все, что говорил или писал о киноискусстве тот или иной крупный писатель. Что-то не попадались мне на глаза книги «Шолохов о кино», «Симонов о кино», «Фадеев о кино»... Перечень можно продолжить: «десятая муза» коснулась своим волшебным крылом многих и многих мастеров слова. Жизнь нашего кино крепко-накрепко связана с движением литературы социалистического реализма.

Объединенные под одной обложкой, статьи и очерки одного из ведущих наших прозаиков Михаила Алексеева позволяют читателю увидеть в совокупности проблему взаимоотношений искусства слова и искусства экрана. Причем взгляд писателя здесь не отстраненный, не беспристрастный: автор «Вишневого омута», «Ивушки неплакучей», дилогии «Карюха» и «Драчуны», повестей «Наследники», «Дивизионка», «Хлеб — имя существительное» сам имел прямое отношение ко многим фильмам, созданным по его произведениям. Тем интереснее для нас его суждения о чудодейственной силе шолоховского влияния на наше киноискусство, заметки о поэтическом таланте Александра Довженко, о собственном опыте, о важности заветных для него

тем — подвига народа в Великой Отечественной войне или героического труда на поле, которое дарит людям хлеб насущный. Писательские раздумья спокойны по тону, основательны, глубоки. Они насыщенно проблемны. Действительно, почему на экране повезло прозе Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, В. Быкова, П. Проскурина, Г. Маркова, А. Иванова, В. Распутина, а вот проза В. Астафьева, В. Белова так трудно поддается переводу на киноязык? Почему у нас существует целый киноматерик, связанный с творчеством Михаила Шолохова, но почти не исследован экраном поразительный мир книг Леонида Леонова, которого справедливо можно отнести к нашим сегодняшним классикам?! Писатель не торопится с однозначным ответом. «Романное письмо, как мне кажется по собственному многолетнему опыту,— говорит он,— не любит спешки, суетливости... Конечно, киноэкран прочитывает литературу по-своему, он экономит просмотровое время, требует концентрации действия, приближает роман к жанру драмы. Самое-то отрадное, что примеры удачных экранизаций романов современных писателей есть, эти примеры подают определенную надежду» (с. 76—77). И тут — в этих и других суждениях — надо отметить эрудицию М. Алексеева как внимательного и чуткого зрителя, как знатока многонациональной советской литературы. Он радуется успеху экранизаций романов «Полесская хроника» белорусского прозаика Ивана Мележа, «Потерянный кров» литовского писателя Йонаса Авижюса. Он огорчается, видя недостатки в кинематографической версии эпопеи «Кровь и пот» казахского прозаика А. Нурпеисова, блестяще переведенной на русский язык Ю. Казаковым...

Но в центре этой небольшой книги несомненно находится творчество Шолохова и его влияние на киноискусство. Речь идет не только об экранизациях шолоховских произведений С. Герасимовым, С. Бондарчуком, Е. Матвеевым и другими, но и о бесценном духовном богатстве, о том обновлении самой творческой атмосферы нашего кинематографа, которая была связана с именем Шолохова, с его поэтикой и мироощущением. Недаром уроки Шолохова, опыт «его социально-психологического народоведения» (с. 16) М. Алексеев справедливо видит и в фильмах «У озера» С. Герасимова, «Коммунист» Ю. Райзмана, «Отец солдата» Р. Чхеидзе, «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса...

«По отношению к творчеству Шолохова слово «первоисточник» имеет и прямой, более широкий, более общий смысл,— подчеркивает писатель.— Для нашего киноискусства оно — такое же первоначало, как сама жизнь. Оно источник, тождественный самой действительности. Поэтому оно — почва не только фильмов-экранизаций, в нем корни всего советского кинематографа, хотя, конечно, не только в нем, но без Шолохова этой почвы нет. Как нет без него важнейших побед социалистического реализма» (с. 20). И действительно, для советского киноискусства Шолохов — один из великих учителей правды.

Книга М. Алексеева имеет еще одну привлекательную особенность — она адресована самому широкому кругу читателей. И это очень важно, поскольку она касается проблем, связанных с генеральной линией развития нашего кинематографа.

Л. Винчи

А. С. Хохлова

Памяти товарища

Такой она была в молодости, такой она прославилась в фильмах 20—30-х годов, такой мы ее запомним...
В последние годы Александра Сергеевна не любила фотографироваться

Мальчишками мы бегали в «электротеатры», где под аккомпанемент лихих таперов демонстрировались лихие шедевры кинематографа того времени. То были ленты, от которых трепетала душа и сжималось сердце. Как ни странно, не могу не признать, что никогда впоследствии я не испытывал ничего подобного в кинозалах. Чем это объяснить? Мы были молоды, и кино было молодо — вот лучшее объяснение.

Среди картин, за которыми мы охотились, став постарше, были фильмы Льва Кулешова, а в них неизменно снималась Александра Сергеевна Хохлова. Уже потом я узнал, что друзья называют ее Шурочкой Боткиной, что она родилась и выросла в глубоко интеллигентной семье, которая с ранних лет воспитала в веселой, подвижной и одаренной девочке человечность, преданность искусству: дед с отцовской стороны — знаменитый врач Сергей Петрович Боткин, другой дед — Павел Михайлович Третьяков, в доме часто бывали В. Серов, Ф. Шаляпин, Ф. Малявин, К. Станиславский и многие другие мхатовцы, а также известные музыканты — друзья родителей... Впрочем, лучше всего об этом рассказала сама Александра Сергеевна в книге «Пятьдесят лет в кино», написанной ею вместе с Львом Владимировичем Кулешовым.

Но, помимо прекрасной культурной традиции, был еще и незаурядный талант: потрясающая пластичность и тонкий психологизм, редкое сочетание данных комической и драматической актрисы. И был режиссер, создавший эту удивительную артистку, были фильмы «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Ваша знакомая», «Великий утешитель», где Хохлова сыграла главные роли.

Имена Кулешова и Хохловой неразделимы в сознании кинематографистов: прекрасный союз двух людей,

которые вместе работали, вместе расцвели и вместе выстояли в суровой борьбе со всем, что противостояло их искусству. Трудно сказать, что важнее.

А. С. Хохлова — как ни тяжело говорить об этом — не раскрылась в кино до конца. Если художественные и технические принципы, разработанные Л. В. Кулешовым, так или иначе вошли в арсенал мирового искусства, то А. С. Хохлова была им открыта как будто специально для того, чтобы быть потом надолго забытой. Скажем об этом честно, ибо ничем нельзя оправдать невнимание к талантливым людям.

Александра Сергеевна по праву могла бы начертать на своем знамени прекрасный девиз: «Я сделала все, что могла. Пусть тот, кто может, сделает лучше». Работая во ВГИКе, она старалась передать своим ученикам все, что дала и могла бы дать кинематографу. Как мало кто другой, она была для своих учеников подлинным творческим и духовным наставником.

В последние годы я часто видел, как Александра Сергеевна ходит — почти ощупью — по аллеям парка в Матвеевском, всегда с неизменным зонтиком от солнца или от дождя. Я поражался той живости и нелицеприятности, с которой она рассказывала о прошлом, судила о современных событиях в жизни и в кино, той ясности, с которой она думала об искусстве. Вокруг нее всегда толпились люди.

А это так много для человека творческого!

Ее имя не будет забыто.

Евгений Габрилович

Статья доктора искусствоведения А. Караганова об основных тенденциях в кино Болгарии — первая часть публикуемой журналом работы о проблемах кинематографа социалистических стран

за рубежом

Экран мира социализма

На нашем экране: «Жестокий ринг» (Румыния), «Адский поезд» (Франция)

Синерама

Цветана Манева в антифашистской драме Бинки Желязковой «Последнее слово»

Александр КАРАГАНОВ

Восхождение к зрелости

О некоторых проблемах развития кинематографий социалистических стран

Экран мира социализма

Каждая социалистическая кинематография в ее движении к зрелости выбирает свои пути, отражающие историческое движение народной жизни и особенности национальной культуры. Однако при всех порой весьма заметных различиях в любой из них проявляются и общие начала, определяемые марксистско-ленинской идеологией и практикой строительства социализма, воспитания нового человека.

История кинематографа мира социализма еще не написана. Соответственно, не разработана — в ряде существенных своих компонентов — и теория социалистического киноискусства, которую можно представить себе лишь как обобщение реальных слагаемых кинематографического процесса. Вот почему свою попытку рассмотреть некоторые закономерности утверждения и развития новых идейно-теоретических принципов в кинематографиях социалистических стран я предпринимаю в надежде использовать материалы конференций и симпозиумов кинематографистов, в которых мне довелось участвовать в разные годы. Ведь сопоставление материалов этих встреч с впечатлениями от конкретных фильмов может приблизить нас к пониманию проблемы, пусть и не претендующему на теоретическую всеохватность и законченность.

Каждая социалистическая кинематография в ее движении к зрелости выбирает свои пути, отражающие историческое движение народной жизни и особенности национальной культуры. Однако при всех порой весьма заметных различиях в любой из них проявляются и общие начала, определяемые марксистско-ленинской идеологией и практикой строительства социализма, воспитания нового человека.

Когда наши коллеги из братских государств социализма выступают по вопросам, связанным с историей кинематографа их стран, они неизменно отмечают плодотворное использование и разнохарактерное влияние опыта советского кино. Об этом же немало ценнейших материалов содержится и в работах советских кино-

---

Окончание в следующем номере. Журнальный вариант. Полностью статья будет напечатана в коллективном исследовании «Эстетика социалистического реализма» (издательство «Искусство»).

ведов. Не ставя под сомнение сказанное и сделанное в данной области, хочу все же подчеркнуть: мы иногда увлекаемся слишком уж прямыми аналогиями, когда рассматриваем развитие советской и других социалистических кинематографий.

А ведь такого рода аналогии научно рискованны даже в тех случаях, когда они, казалось бы, напрашиваются сами собой. Скажем, революционные мотивы в первых антифашистских фильмах стран народной демократии, широкое эпическое изображение борющихся масс, пафос поэтических обобщений на первый взгляд вполне сопоставимы с тем, что можно найти в фильмах мастеров советского кино, начиная с «Броненосца «Потемкин» и «Матери». Но не забудем, что советское кино (если говорить не о хронике, а об игровых фильмах) появилось далеко не сразу после «десяти дней, которые потрясли мир». Победила революция. Прошла гражданская война, уничтожившая или выбросившая за пределы страны главные силы контрреволюции. Были созданы реальные предпосылки для решения вопроса «кто — кого» в пользу социализма. И только после этого началось планомерное становление советского многонационального кинематографа.

К моменту зарождения социалистических кинематографий в странах народной демократии советское кино располагало достаточно солидным стажем и опытом — оно могло оказать братским кинематографиям и производственную, и творческую помощь (кстати, вскоре после окончания войны ВГИК стал общей школой для десятков молодых кинематографистов практически из всех государств народной демократии). Это облегчало развитие, убыстряло переход от элементарных агиток, социологических схем к художественно зрелым фильмам. Но были и свои трудности (в разных странах — разные, они остаются и сейчас). Идейно-художественные критерии, утверждавшиеся в советском киноискусстве в течение десятилетий, не могли быть механически переняты любой из социалистических кинематографий без учета того, какой исторический путь прошли ее кадры, какой этап развития она переживала. Говорю сейчас даже не о национальных отличиях каждой из них, а больше о социальной биографии и жизненной школе кинематографистов.

Даже при самом первоначальном знакомстве с историей социалистических кинематографий стран Центральной и Юго-Восточной Европы бросается в глаза такой парадокс. Вначале они были очень близки, во многом похожи одна на другую; из опыта советского кино брали примерно одни и те же мотивы и приемы, при этом использование опыта частенько ограничивалось ученическим повторением. В выборе тем, в подходе к избранным темам находят отражение общий праздник победы над фашизмом, переход стран и народов на новые исторические пути, борьба за социалистическое переустройство жизни. В дальнейшем же, по мере развития взрослеющих кинематографий, стали отчетливо проступать различия. Не об идейных расхождениях идет речь (хотя в практике некоторых кинематографистов встречалось и такое), а об углублении в национальную почву и характер, о постижении того особого пути, каким шла каждая страна, сохраняя общую приверженность принципам социализма, о поисках каждой кинематографией своих тем и образов, своего подхода к народным традициям, пополняющим общую сокровищницу культуры нового мира.

Возникает вопрос: как лучше показать и эти различия, и эту общность? Дать обзор социалистических кинема-

«Тревога», режиссер Захари Жандов

тографий по странам? Но за рамками такого обзора, по необходимости краткого в пределах одной статьи, остались бы очень важные факты и обстоятельства развития каждой из национальных киношкол, а теория кинопроцесса рассредоточилась бы в россыпи примеров. Компоновать статью по проблемам? Но в таком случае легко впасть в грех схематизма общих формул, если и не игнорирующих, то умаляющих социально-исторические и национальные различия каждой из кинематографий.

А они существуют, хоть и не всегда легко проявляемые. Впрочем, сложно бывает определить и сам комплекс примет нации, национального характера, национальной культурной традиции. Ученые-литературоведы, и среди них Д. С. Лихачев, не раз подчеркивали, что национальное своеобразие литератур — это прежде всего национальное и социальное своеобразие путей их развития. Думается, такое понимание проблемы национального, такой ракурс ее рассмотрения применимы и к искусству экрана.

Заметим, что в каждой из социалистических кинематографий можно обнаружить едва ли не все тенденции, все проблемы, характерные и для остальных. Но в пропорциях разных. И, быть может, стоит обратиться для начала лишь к некоторым социалистическим кинематографиям, сосредоточившись на тех проблемах и тенденциях, которые в данной кинематографии развились особенно отчетливо (выбирая кинематографии не по уровню искусства, а именно по развитости, «проявленности» тенденций, о которых хочется поговорить).

●

Социалистическая кинематография Болгарии, как и большинства других братских стран, начиналась с хроники. Но рядом с выпусками хроники скоро появляются и игровые ленты.

Переход оказался более быстрым,

чем аналогичный процесс у нас в 1918—1925 годах. Конечно же, здесь сказалось наличие опыта и уроков развитой советской кинематографии.

Болгарское игровое кино очень рано обратилось к темам, подсказанным историей революционной борьбы и антифашистского Сопротивления, столкнувшись при этом с серьезными трудностями. Известный болгарский киновед Неда Станимирова рассказывает о них, вспоминая обсуждения, предшествовавшие экранизации драмы Орлина Василева «Тревога», которую режиссер Захари Жандов осуществил в 1950 году.

Пьесу Василева отличала весьма четкая идеологическая схема. Глава семьи Лазаровых, кадровый офицер Витан Лазаров, упрямо отстаивал позицию «невмешательства» в борьбу, которая шла вокруг во имя утверждения социализма на болгарской земле. Но борьба все же ворвалась в дом Лазаровых, сколько ни охранял «свою крепость» старый Витан. Сын Витана Борис оказался среди фашистов. Дочь Лили, преданная искусству и ничего другого знать не желавшая, теперь мечется между любимым мужем — коммунистом Савой Величковым,— отцом, который обвиняет зятя в разрушении семьи, и братом-фашистом... Пьеса заканчивается полным крахом Витана Лазарова, его «философии непричастности».

Перед съемками фильма один из редакторов говорил о позициях отца и сына Лазаровых: «Надо вывести героя из рамок личной трагедии, ограничивающейся тем, что его сын стал таким, каким он не хотел его видеть, и заставить его занять определенную позицию — оправдывает он или осуждает те средства, к которым прибегает сын, в какой степени осуждает, и, уже исходя из этого, показать его отношение к двум силам — фашизму и Сопротивлению»[1].

Другой оппонент, которому явно не нравился сценарий, поставил вопрос еще более прямолинейно: «Как же та самая буржуазия, порождениями которой являются такие изверги, как Борис Лазаров, как эта самая буржуазия в определенный момент прогоняет его с глаз долой? Другими словами — отказывается от самой себя»[2].

В ходе долгих рассуждений (а специальная сценарная комиссия заседала ежедневно в течение десяти дней) появлялись все новые предложения по переделкам, в результате которых личная драма Витана Лазарова должна была отодвинуться на второй план. Главного персонажа пробовали трактовать то как фашиста, прямого единомышленника своего сына (и соответственно, он должен был погибнуть от рук партизан), то как перестраивающегося интеллигента: внутренняя драма «нейтрала», крах его нравственной позиции, крах личности и семьи никак не вмещались в тогдашние эстетические представления и нормы...

В конце концов остановились на варианте «перековки». А это повлекло за собой другие изменения сюжета и всей системы образов сценария. Бывшего царского офицера превратили в скромного агронома на пенсии. который выращивает кроликов в своем личном хозяйстве. Соратника Савы, студента Бойко, сделали рабочим-электротехником, чтобы «усилить рабочую прослойку» среди положительных героев, а самого Саву, архитектора в первоначальном варианте, переименовали в инженера, связанного с рабочими.

---

[1] Цит. по кн.: Станимирова Н. Спор о герое. М., 1973, с. 21.

[2] Там же, с. 217.

«На маленьком острове», режиссер Рангел Вылчанов

Дискуссия по «Тревоге» — не единичный и вполне показательный случай. В эстетике той поры преобладали требования резкой поляризации положительных и отрицательных сил, для психологического анализа внутренних противоречий и эволюции характеров места не оставалось...

Но так же, как и в советском кино первого послевоенного десятилетия, в кинематографиях молодых государств народной демократии сосуществовали, противоборствуя или относительно мирно уживаясь, разные эстетические тенденции. И те, что шли от «теории бесконфликтности», других догматических искажений социалистического реализма, и те, что вдохновлялись выдающимися фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, Козинцева и Трауберга, Герасимова, Зархи и Хейфица, Эрмлера, Пырьева, Ромма, Савченко, Барнета, Шенгелая...

Кинематограф народной Болгарии начинался, а в каких-то существенно важных проявлениях и развивался в последующие годы как искусство антифашистской темы. Его вклад в разработку этой темы имеет свои особенности, связанные с историей. Болгарский фашизм — очень давний. И довольно рано началась борьба с ним: Сентябрьское вооруженное восстание 1923 года стало первым в истории организованным выступлением трудящихся против фашизма.

В годы второй мировой войны антифашистское Сопротивление перерастает в народное движение, венцом которого явилось восстание 9 сентября 1944 года. Направленное против диктатуры монархо-фашистской клики и крупного капитала, оно становится началом социалистической революции, вызвавшей коренные преобразования в социальной, экономической и духовной жизни народа.

К традициям антифашистского Сопротивления примыкает, обогащая их, особое отношение болгар к России, к русскому народу, принявшему на себя основную тяжесть вооруженной борьбы с нацистской Германией и ее союзниками. Русские для болгар — не просто братья-славяне, но

и освободители от османского ига. Недаром союзник Гитлера царь Борис и его генералы, несмотря на неоднократные требования Берлина, не осмелились послать на советско-германский фронт ни одного болгарского подразделения. Недаром приход Красной Армии на болгарскую землю превратился во всенародный праздник долгожданной встречи.

И естественно, что среди первых фильмов, созданных болгарскими кинематографистами после 9 сентября, было немало произведений, посвященных антифашистской борьбе, братству по оружию с Красной Армией.

«Вначале подход к этой теме, — говорил в 1977 году критик Альбер Коен в докладе на Будапештской конференции, посвященной роли и месту социалистических кинематографий в мировом кинематографическом процессе, — был, скорее всего, эмоциональным — кинематограф отражал жгучую ненависть к фашизму и восторженное преклонение перед подвигами борцов, пафос борьбы. Отсутствовало или было недостаточно глубоким проникновение в отдельную личность, в мотивы ее поведения и внутренние проблемы. В изображении людей и событий преобладали две тональности — графически четкие и чистые, почти без оттенков. Фильмы как бы задыхались от стремления скорее рассказать обо всем, что произошло, что пережито, не задерживаясь на исследовании подробностей».

К сказанному болгарским кинокритиком можно было бы добавить, что, несмотря на некоторый схематизм, ранний антифашистский фильм в Болгарии имел и свои достоинства: социальные сдвиги в стране и обществе изображались на уровне борьбы масс, а взаимоотношения героев — как органическая часть этой борьбы. Уже на этом, первоначальном этапе освоения темы появляются такие ленты, как «На маленьком острове» Рангела Вылчанова и «Как молоды мы были» Бинки Желязковой,— предвестники проблемно-аналитического киноискусства последующих лет и десятилетий. Уже тогда намечается сближение антифашистского фильма — по его внутреннему пафосу — с практикой строительства социализма: именно сюда направлена энергия исследования истории и раскрытия гуманистического содержания антифашистской борьбы. Связывая день нынешний и день минувший, болгарское кино на материале партизанской жизни, партизанских подвигов усиленно разрабатывало тему преемственности поколений, решительно утверждало доверие к человеку. В более поздних произведениях заметное место занимают мотивы верности революционному идеалу и размышления об опасности, которую таят в себе большие и малые компромиссы в условиях жестокой борьбы.

Наиболее характерны в этом смысле невозможные на раннем этапе развития болгарского кино и совершенно необходимые, я бы сказал, неизбежные в 60—70-е годы фильмы — «Последнее слово» (сценарий и постановка Бинки Желязковой), «И грянул день» (сценарий Васила Акьова, постановка Георгия Дюлгерова).

По сюжету «Последнее слово» — это история нескольких женщин из камеры смертников, которых фашистские тюремщики каждый день терзают допросами, пытками, соблазняют обещаниями, чтобы они не упорствовали и хоть малое слово сказали в осуждение своих вчерашних «заблуждений» — в залог завтрашней покорности и смирения. Естественный страх человека перед смертью — далеко не единственное испытание: тюремщики стремятся не только сломить упорство узниц пытками и допросами, но и раздавить их морально; заключенным внушается

«Как молоды мы были», режиссер Бинка Желязкова

мысль, что за ними постоянно следят «два шпиона» — глазок в дверях и одна из них, продающая и предающая других. Верных идее, неподкупных, свободных в своей душевной чистоте и революционной честности от демонов подозрительности, их вынуждают мучиться в раздумьях: «Кто?..»

Перед нами не просто еще одна история подвига героических узников фашизма. Цена непреклонности в данном случае особенно велика. Ведь речь идет о молодых женщинах. У одной из них в камере смертников родился ребенок: она должна уйти из жизни, оставив его тюремщикам — без материнской заботы, ласки и просто без материнского молока. Ей необходимы двойное мужество, двойная сила самопожертвования, если вообще можно сравнивать меру мужества людей, сознательно идущих на смерть.

В этой связи хочется вспомнить сцену встречи главной героини фильма — учительницы (Цветана Манева) — с ее учениками, которых она всегда учила свободолюбию, честности, мужеству. Устраивая такую встречу, тюремщики рассчитывали: хотя бы частичным отречением от своих идей, верований, уроков учительница поможет сломить непокорность учеников. За покаянное обращение к ученикам ей обещают не только смягчить тюремный режим, но и избавить от изнасилования и пыток попавшую в застенок молодую девушку, сестру одной из смертниц. И все же, очутившись перед учениками, героиня не произнесет ни слова. Поразительны лица и молчание школьников, как поразительны и ее лицо, ее молчание. Учительницу и учеников разделяет решетка, молчание — объединяет. Она знает: теперь ту девочку поведут в страшную камеру, распнут, надругаются. Она знает: теперь — виселица, теперь ее ребенок останется без матери. Знает, но молчит. В этом мучительном молчании ясно читается внутренняя мысль эпизода: что мы оставим им, молодым, — вырванную палачами

слабость уступки, фальшивое слово или бескомпромиссность молчания, твердость духа перед лицом смерти? Та же мысль выражена и в финале ленты: тюремная стена, в ней — арка с виселицей, в просвете арки — женщина, прижавшая к груди ребенка (покормить ребенка — таково было ее последнее желание). В круговом объезде камера всматривается в кормящую мать и младенца. Перекличка этих кадров с полотнами мастеров Возрождения очевидна. Перед нами возникает образ, исполненный поэзии,— мадонна революции...

В «Последнем слове» многие жизненные реалии представлены с документальной точностью. Хроникально, словно бы «врасплох» зафиксирована на улицах теперешней Софии «минута молчания» в память о погибших. Подробно детализируется быт тюрьмы. Однако документальная достоверность, присущая многим сценам фильма, не становится здесь первоосновой и, тем более, определяющим элементом стиля. В «Последнем слове» кинокамера выступает в своем поэтическом качестве, в полную меру используя емкость метафор, многозначность символических олицетворений и ассоциаций. Выразительно и точно действует «переживающая камера». Режиссер прибегает к приемам свободного монтажа: монтажные переходы и стыки возникают под напором чувств, переживаний...

«Последнее слово» знаменовало не только расширение тематики антифашистского фильма, но еще и движение самого искусства экрана, его языка и стиля. В пору широкого (общемирового!) увлечения игрового кино документализмом Бинка Желязкова, с одной стороны, как бы возвращалась к истокам революционного кино, с другой, как бы предваряя его завтрашние искания, убедительно показывала, что поэтический кинематограф, соединяясь с достоверностью кинодокумента, может обрести новую силу. И делала она это по-своему, по-желязковски.

В то же время сложный монтаж Желязковой представляет определенные трудности для зрительского восприятия — тем более что фильм местами затянут, некоторые элементы современного обрамления основного действия (нынешние молодые гитаристы с песней) напоминают успевшие стать привычными кинематографические стереотипы, а такие эпизоды, как, например, карнавал нарядных женщин, возвращающий им — в воображении — загубленную тюрьмой красоту, весьма прямолинейны, иллюстративны. Есть у Бинки Желязковой сцены, где взвинченность стиля, подчеркнутая многозначность изображения мешают их эмоциональному восприятию. (Эти «акценты» и увлечения режиссера разрастутся до осложняющих выразительность экрана пределов в последующих работах Желязковой — «Бассейн» и «Большое ночное купание».)

И тем не менее найденный режиссером образ фильма, взятый в целом, его патетика и лиричность, его поэтический строй, который хочется назвать музыкальным, исполнены сильного эстетического воздействия и большого социального смысла. Образ этот рожден стремлением показать крупным планом человека, которому надо сделать невероятно трудный выбор и выдержать все его драматические последствия.

Есть память и память. Есть память, обеспечивающая лишь механическое запоминание выученного, не спрашивающая, не переживающая память. Есть память конъюнктурная — она услужливо извлекает из прошлого факты и фактики, нужные для иллюстрации неких сегодняшних тезисов или для участия в злободневной полемике, и рассматривает эти факты и фактики только в их сугубо

«И грянул день», режиссер Георгий Дюлгеров

прикладном значении, вне реального исторического контекста. Такие произведения искусства, как «Последнее слово», утверждают память, обогащающую духовный, эмоциональный и нравственный мир современного человека. Это память, анализирующая и переживающая. Это память, органически (а не механически, не иллюстративно!) связывающая прошлое и настоящее в размышлениях о традициях народной жизни, об ответственности человека перед самим собой, перед своей совестью и перед грядущими поколениями. Такая память питает историческое и философское мышление, делающее уроки и опыт прошлого живым достоянием современности.

По внутренней идее и теме картине Бинки Желязковой «Последнее слово» довольно близок фильм «И грянул день». Начиная работу над ним, Георгий Дюлгеров, тогда еще молодой режиссер, со всей определенностью, даже резкостью декларировал свою неприязнь к лентам «антиквар-ным». «История,— говорил он,— интересна тогда, когда она живая, современная». «Мы не хотим быть хроникерами,— подчеркивал автор сценария Васил Акьов.— Наша цель — воссоздать первый день свободы вместе со всеми его проблемами. Больше всего нас интересует нравственный облик людей, а чтобы они не выглядели памятниками, мы рассматриваем их внутренние противоречия. Хочется сделать их живее, ближе, понятней, перебросить мост между ними и нынешним молодым поколением. И еще мы думаем: для того чтобы нынешние двадцатилетние поверили им, убедились, что все, показываемое нами,— правда, молодые люди первых дней свободы должны быть похожими на теперешних. В конце концов, особой разницы между их основными чувствами, определяющими поведение, нет. Героями не рождаются. Наши современники могли быть такими, как они»[3].

[3] «Болгарские фильмы», 1973, № 1.

Действие фильма происходит в день окончания войны. В данном случае проблемы антифашистской вооруженной борьбы и мирного жизнестроительства сталкиваются впрямую — без временно́й дистанции. Герои действуют на экране как наследники своего собственного недавнего опыта, который еще даже не успел стать историей. Сталкиваясь с реальностью сегодняшнего мирного дня, они вспоминают вчерашнее и позавчерашнее.

Хотя воспоминания и не организованы строго последовательным движением сюжета, они имеют свою внутреннюю логику. В фильме действует избирательная память. Она — сегодняшняя, хоть временами и кажется, что экран опредмечивает воспоминания юного партизана Мустафы (Пламен Масларов): из прошлого выхватывает наиболее сложные моменты, обладавшие остротой в дни войны и приобретающие новую остроту в послевоенное время.

По ходу действия Мустафа не раз вспоминает свой давний — еще в начале их знакомства — разговор с Матеем, интеллигентом из обеспеченной семьи, который сказал тогда, что пришел в партизанский отряд не по формуле «бытие определяет сознание», а под влиянием сознания и сомнения. И другие случаи вспоминаются Мустафе: однажды Матей не смог поднять оружие на человека, сотрудничавшего с врагом,— пожалел «просто как человека»; в другой раз он проявил малодушие в бою... Неуверенность, колебания, недопонимание суровой морали войны никогда не оставляли Матея. Драматически противоречивое ощущение жизни и своего места в ней постепенно обострялось. В итоге — самоубийство. События победного дня заставляют Мустафу снова и снова размышлять о смерти Матея: прав ли тот был, покончив с собой? А одновременно в сознании бывшего партизана возникают и более общие вопросы: что справедливо и что нет, до какого предела тебе дано действовать, можем ли мы быть мерой всего происходящего или есть что-то другое, что стоит над нами, и что оно собой представляет, это другое? На войне некогда было думать обо всем этом — конец войны катализирует тревожные размышления.

Фильм «И грянул день» строится таким образом, что постоянным противником Матея, с его сомнениями, опасными колебаниями, и постоянным оппонентом Мустафы в его нелегких раздумьях о жизни является командир отряда Черный — воплощение самой суровости борьбы. Временами жесткая прямолинейность Черного кажется Мустафе догматичной. Но и тогда он не может не признать, что всякая борьба имеет свою логику. Диктует свои законы — именно им следует Черный, следует с той железной непреклонностью, которую трудно приемлет рефлексирующая мысль.

Я выделил картины Желязковой и Дюлгерова не только потому, что они талантливы, интересны сами по себе. Они примечательны еще и тем, что отразили собой качества и черты перехода от антифашистских фильмов «первого поколения» к антифашистским фильмам, «усложняющим» сюжеты и биографии действующих лиц событиями и проблемами, содержание и характер которых обладают повышенной поучительностью для современника. Особенно для молодого, которому они и адресованы в первую очередь.

«Нередко бывает,— писал В. И. Ленин в работе «Интернационал молодежи»,— что представители поколения пожилых и старых *не умеют* подойти, как следует, к молодежи, которая по необходимости вынуждена приближаться к социализму *иначе,*

«Константин Философ», режиссер Георгий Стоянов

не *тем* путем, *не в той форме, не в той* обстановке, как ее отцы»[4].

Авторы картин, о которых идет речь, понимают эти различия между поколениями и настойчиво акцентируют тот факт, что нынешняя молодежь не прошла сквозь суровые годы войны, не знала послевоенных трудностей. У нее есть свои преимущества перед молодежью прошлых поколений, связанные с более высокой материальной обеспеченностью, свободным доступом к образованию и культуре, изменением характера труда. И есть особенности, даже сложности (не будем называть их изъянами) социального и нравственного развития, которые повышают, по крайней мере для некоторых групп молодежи, опасность соблазнов и влияний потребительского отношения к жизни, делячески-прагматического подхода к действительности. А такое отношение к жизни, такой подход к ее проблемам ослабляют естественную предрасположенность молодых к романтике, мешают ощущению живых связей с теми, кто был до тебя, кто боролся за твою сегодняшнюю жизнь, каждодневно рискуя своей жизнью.

Но романтика не умерла, не заглохла. Рядом с молодыми прагматиками и рационалистами в социалистических странах живут и работают строители БАМа и энтузиасты Сургута и Самотлора, молодежь, возводившая под руководством опытных болгарских и советских специалистов современнейший химический комбинат в Девне, молодые передовики предприятий Карл-Маркс-Штадта, работающие на самых трудных участках социалистического созидания, дерзкие экспериментаторы в науке и молодые люди, которые нашли свое призвание — не просто средство заработка, а именно призвание — в заботах о быте и повседневной жизни человека-труженика, будь то работа в торговле или в сельском хозяйстве...

На основе анализа непростых процессов, которые происходят в социальном и нравственном, духовном и эмоциональном развитии современной молодежи, ЦК КПСС в постановлении «О творческих связях литературно-художественных журналов с прак-

[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 226.

тикой коммунистического строительства» выдвинул такое чрезвычайно важное положение: «Новые поколения советских людей нуждаются в близком им по духу и времени положительном герое, который воспринимался бы как художественное открытие, влиял на поступки людей, отражал бы судьбы народные».

Надо ли доказывать, что такая потребность существует и в других социалистических странах. И, откликаясь на нее, создатели лучших болгарских фильмов настойчиво обращают мысль и чувство зрителя к истории, помогая постигнуть и ощутить ее непрерывность. Прошлое всегда с нами и в нас. Важнейшие вехи былого имеют прямое отношение к современности. Связи минувшего с настоящим отражаются болгарским кино не только в таких фильмах о прошлом, как «Козий рог» Методи Андонова, «Иконостас» Тодора Динова и Христо Христова, «Хан Аспарух» Людмила Стайкова, «Константин Философ» Георгия Стоянова, «Борис I» Бориславa Шаралиева, но и, скажем, в произведениях, посвященных многосложной теме «миграции», переселения тысяч и тысяч тружеников болгарского села в промышленные города и на стройки.

Мне довелось принимать участие в нескольких фестивалях болгарского кино в Варне. На каждом из них просмотры лучших фильмов сопровождались дискуссиями по ключевым проблемам кинематографа Болгарии; это давало возможность, сопоставляя творческие поиски и движение кинематографической мысли, отчетливее представить контекст, в котором появлялись новые фильмы. Особенно много выступлений по теме «миграции» было на XIII Варненском фестивале в 1978 году. И это понятно: в программу киносмотра входили незадолго до этого законченные производством «Дерево без корней» и «Последнее лето» Христо Христова, «Крестьянин на велосипеде» Людмила Киркова, «Вечные времена» Асена Шопова.

Чтобы правильнее оценить широкий интерес болгарских мастеров кино к теме «миграции», надо вспомнить, что в совсем еще недалеком прошлом Болгария была страной крестьянской, огородной, с очень прочными устоями и канонами деревенской жизни. Процесс преобразования Болгарии из аграрной в индустриальную державу был необыкновенно динамичен и, я бы сказал, головокружительно быстр. В этих условиях превращение крестьянина в городского жителя, в промышленного рабочего должно было вызвать — не могло не вызвать — особо сложные психологические и нравственные коллизии. Столкновение привычного жизненного уклада недавнего крестьянина — с его устоявшимися обычаями и навыками — с городской новью должно было порождать — не могло не порождать — особо острые конфликты. Мне помнится, что в тогдашней кинокритике, и не только болгарской, нередко возникал вопрос: нет ли в фильмах о «миграции» противопоставления города селу. Думаю, что таких противопоставлений не было, хотя ностальгия по деревенскому прошлому нет-нет да и проникала на экран.

...Старик крестьянин Гатьо из фильма «Дерево без корней» решает перебраться в город. В свое время Гатьо был в партизанском отряде, потом работал в колхозе... Переезд означает для него расставание с любимым грушевым садом, с определенными привычками, сталкивает с проблемами скорее не социального, а нравственного порядка. Тоска по родным местам возникает в его душе не только потому, что деревенская жизнь на лоне природы прекрасна и прекрасна земля болгарская, села болгарские, но и потому, что вековой народный опыт, национальные традиции вопло-

тились в поистине бесценных нравственных богатствах народа. Возникал вопрос: что же станет с этими традициями при переходе к городской жизни? Речь шла вовсе не о том, чтобы традиции противопоставлять новому, а о соединении всего лучшего, что связано с традициями, с тем новым, что вносит город, формирующаяся культура промышленно развитой страны в жизнь и характер трудового человека социалистической Болгарии.

Даже в тех фильмах, где ностальгические нотки звучали достаточно определенно, все же в первую очередь ясно ощущался поиск синтеза, поиск путей сохранения наиболее ценного из того, что было традиционно присуще нравственному облику и образу жизни болгарина — сельского труженика. Не город сталкивался с деревней, а вчерашний день с сегодняшним. И водораздел между нравственными ценностями и нравственным уродством, совестью, чистотой помыслов и чувств и циничным прагматизмом, эгоизмом и корыстолюбием собственничества проходил не по географическим границам города и села, а и через городские кварталы, и через сельские улицы. Короче говоря, через души и характеры человеческие.

Показывая индивидуальные судьбы людей на трудном переломе, кинематографисты Болгарии стремились понять своих героев изнутри: не со стороны, а как бы их глазами хотелось им взглянуть на происходящее. Они заранее и решительно отметали настроения тех горожан, которые склонны были посмеиваться над некоторой наивностью и не всегда понятным упорством бывших деревенских жителей, очутившихся в непривычной для них обстановке. Подобно их героям, создатели «миграционных» фильмов не торопились сказать свое решительное «нет» оставленному и не торопили своих персонажей признаваться в любви к новым местам работы и жизни.

Внутренней логикой таких картин, как «Дерево без корней», болгарские кинематографисты утверждали: торопливые расставания бывают нерассуждающими. При таких расставаниях люди часто «вместе с водой выплескивают и ребенка»; они даже

«Борис I»,
режиссер Борислав Шаралиев

«Последнее лето», режиссер Христо Христов

и не пробуют всерьез разобраться, что из прошлого достойно нашего внимания, наших забот о сохранении, а что действительно должно быть отброшено, оставлено прошлому.

Болгарские фильмы о «миграции», отражая совершенно конкретный момент в жизни своей страны, выходили на общечеловеческую тему, которую активно разрабатывал и разрабатывает мировой кинематограф. Многие западные кинематографисты, оставаясь в рамках философии и морали классового общества, утверждают насквозь пессимистическую идею о том, что научно-технический прогресс не сопровождается нравственным прогрессом человечества («...в науке и технике люди далеко ушли, до Луны добрались, а мораль осталась, как при Гомере»,— в этом парадоксе, высказанном Микеланджело Антониони в беседе с деятелями советского кино в 1965 году, выражены представления многих его коллег).

Режиссеры и сценаристы — авторы «миграционного» цикла в болгарском кино 70-х годов, не склонны были упрощать проблемы нравственного характера, сопровождающие исследуемое ими явление... До последнего, даже теряя при этом сына, цепляется за свою землю, за свой хутор герой «Последнего лета» Иван Ефрейторов: ему кажется, что переезд в город, городская индустриальная цивилизация означают не только конец «деревенской идиллии», но и конец само́й нормальной, естественной жизни. Однако и в таких случаях, до предела заостряя драматизм ситуаций, связанных с «миграцией», кинематографисты социалистической Болгарии не утрачивали перспективы, показывая жизнь в ее реальном движении, в переменах, диктуемых временем.

Объективности ради надо сказать, что очень активные в художественном исследовании драматических обстоятельств, сопровождающих переход к новым условиям существования многих тысяч их соотечественников, болгарские кинематографисты добивались куда более скромных результатов, когда речь заходила о поисках синтеза прошлого и настоящего, веками складывающихся тра-

диций с обычаями и нравами нового времени. И отнюдь не потому, что они проявляли нерадивость в этой зоне поиска. Просто в данном случае искусство сталкивалось с недостаточной развитостью, а значит, и недостаточной «самораскрываемостью» изображаемого жизненного явления.

Обозначенная выше проблема синтеза и в самом деле необыкновенно сложна, прежде всего — в ее практически-жизненных, конкретно-человеческих проявлениях. Не забудем, что и у нас, в советской литературе и искусстве, не затихают дискуссии, связанные с этой проблемой.

Но вернемся — через Варненские фестивали и дискуссии — к процессам в современном болгарском кино. На четырнадцатом по счету национальном киносмотре, состоявшемся в 1980 году, споров о фильмах, непосредственно посвященных «миграции», практически не было. Более того, раздавались даже голоса, что сам этот термин слишком узок,— сказалось расширившееся, углубившееся понимание общечеловеческого, общесоциалистического содержания проблем, которые ставились в фильмах «Дерево без корней», «Крестьянин на велосипеде», а затем в «Матриархате» и других лентах этого ряда. Но, уточняя словесный инструментарий, кинокритики, участники варненского киносмотра, отдавали себе отчет в том, что жизненные явления, о которых говорили и картины, условно относимые к «миграционному» циклу, оставались, сохраняли свое актуальное значение, требовали внимания и анализа. В фестивальных дискуссиях 1980 года одно из главных мест заняли фильмы, ведущие бой против мещанства, используя оружие психологической притчи («Короткое солнце», «Дачная зона», «Сильная вода» и другие). В какой-то мере связанные с лентами о «миграции», эти произведения предлагают более широкую панораму болгарской действительности.

Всем, кому довелось неоднократно бывать в Болгарии на протяжении 60—70-х годов, неизбежно бросаются в глаза экономические достижения этой страны. Они не могут не радовать всех нас, друзей Болгарии. Но, как известно, повышение материального благосостояния, уровня жизни в ряде случаев сопровождается рецидивами мещанства, потребительства, собственнической психологии, если с ними как следует не бороться.

Таковы основные жизненные предпосылки, определявшие появление названных и близких им по теме фильмов, свидетельствующих о чуткости их создателей к социально-нравственным процессам, протекающим в болгарском обществе.

Современный болгарский кинематограф реалистичен, трезв в изображении жизни. Критичен там, где критика ошибок и недостатков в работе практических строителей социализма диктуется позицией гражданской, художнической ответственности. Но вот что важно при этом подчеркнуть. Кино Болгарии даже в тех случаях, когда оно резко критикует негативные стороны действительности, не подыгрывает тем зарубежным «радетелям» социализма, которые не прочь позлорадствовать по поводу наших недочетов и изъянов, выдавая их за неизбежно присущие новой общественно-экономической системе. Да, бывают случаи, когда болгарская общественность тревожится по поводу чрезмерной драматизации человеческих судеб и недостаточной дифференциации окружающей героев среды (именно в таком контексте критиковались фильмы Христо Христова «Грузовик» и «Тридцатитрехлетняя женщина»). Но основная тенденция болгарского кино безусловна — утверждение социальных и моральных цен-

ностей социализма. Она проявляется и в творчестве постановщика «Грузовика». И не только в его фильмах прошлых лет, таких, как «Наковальня или молот», «Дерево без корней», «Барьер», но и в новой его работе — «Характеристика», вызвавшей широкий резонанс в Болгарии и на Московском международном кинофестивале 1985 года.

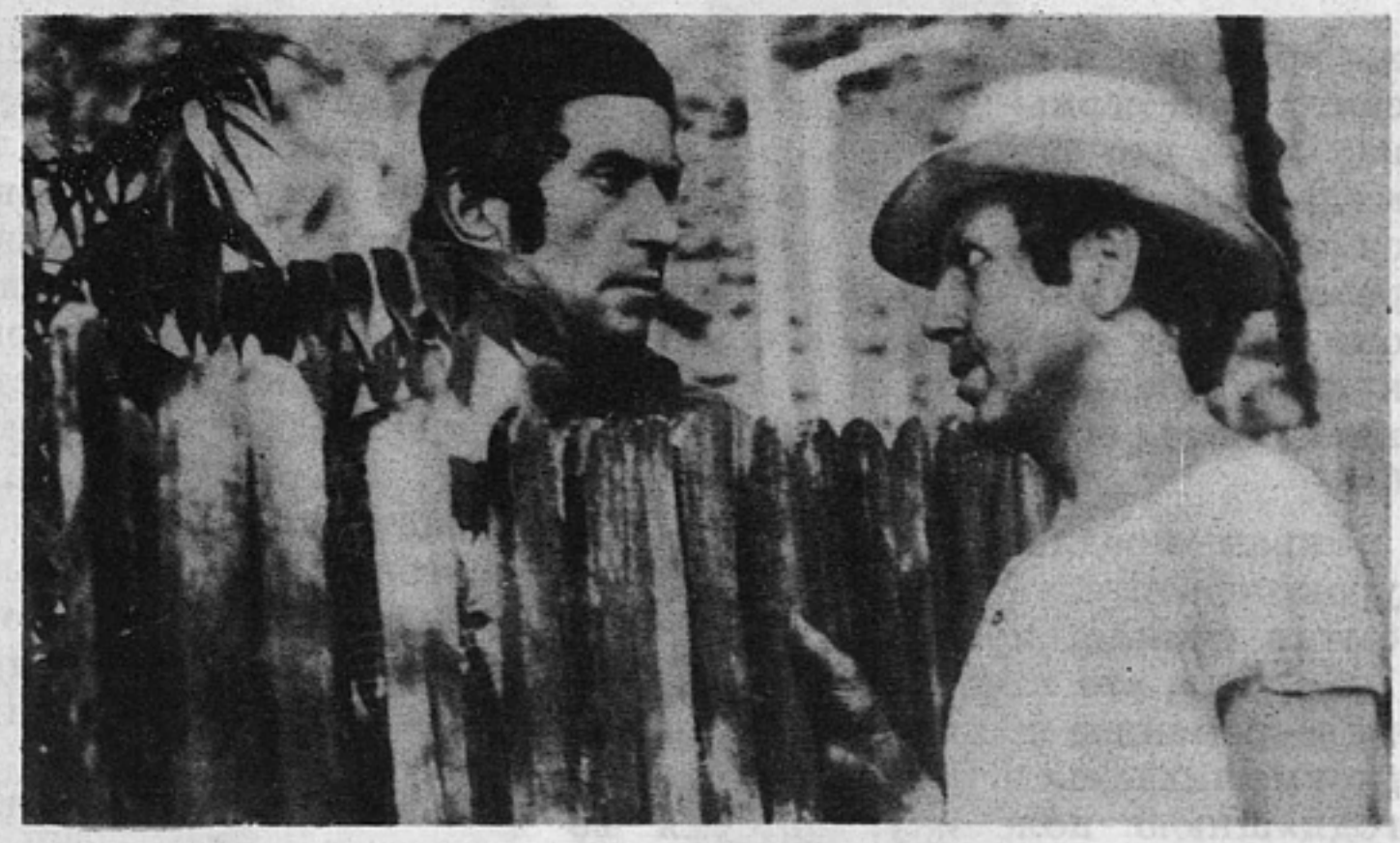
Герою фильма, бригадиру таксомоторного парка Ивану Палиеву, приходится заплатить весьма дорогую цену служебных и бытовых неприятностей за проявление элементарной порядочности и принципиальности: от него требуют, чтобы он подписал характеристику, фактически «липовую», нерадивому водителю Ице, а Ивану такие сделки с совестью — поперек души.

Бригадир Палиев — работник молодой, жизненными испытаниями не закаленный. Но чувство справедливости, мужественная бескомпромиссность делают его личностью, человеком значительным. Может, не во всех психологических деталях проработан этот образ — путь к постижению характера героя найден верный. Он тем более труден, этот путь, что повесть Александра Томова «Святая Анна», за экранизацию которой взялся Христов, не содержит в себе сюжетных заострений, выводящих героя на подвиг. Повествование ограничено рамками быта — производственного и семейного. Тем значительнее успех режиссера, показавшего, что трудная победа достигнута Палиевым в напряженном противостоянии соблазнам компромисса. И это не просто победа молодого бригадира в нелегкой ситуации. Это убедительное выступление против развращающего людей всепрощения, протекционизма, взяточничества и их почти постоянного спутника и помощника — пьянства; выступление против прагматизма, успевшего заразить какую-то часть молодежи, сделав ее податливой влияниям тех соблазнов и пороков, с какими непримиримо воюет Палиев.

Христо Христов не делает своего героя старше, опытнее, чем он есть. Палиев — человек того же поколения, в котором семена прагматизма, расчетливости нет-нет да и прорастают засоряющими душу сорняками. И вот что принципиально важно для болгарского кино: сегодня, в середине 80-х годов, Христо Христов создал фильм не о том, как спустившиеся с гор, вышедшие из лесов партизаны передают эстафету мужества и моральной стойкости своим сыновьям и дочерям (довольно широко распространенная в болгарском кино тема — она жизнью подсказана), а о мужестве и принципиальности внутри молодых поколений, выросших в условиях послевоенной жизни, в новом — социалистическом — обществе.

Независимо от определенных издержек и просчетов, от которых не свободны работы отдельных художников, современное болгарское кино, повторим еще раз, являет пример органического, творчески созидательного соединения критики недостатков, встречающихся в практике строительства социализма, с утверждением его ценностей и перспектив. При этом негативные явления в жизни общества критикуют не беспринципные ремесленники, охочие до аплодисментов в буржуазных аудиториях, а верные принципам социализма, граждански мыслящие художники, которые глубоко сознают свою ответственность за все происходящее в стране и мире.

Прямым выражением этой ответственности являются фильмы, в которых отчетливо звучат революционные мотивы. Память о героических страницах, а их немало в летописи освободительной борьбы болгарского народа, память, обостренная чувством преемственности поколений, живет в



«Дачная зона», режиссер Эдуард Захариев

таких лентах, как «Короткое солнце» Людмила Киркова и «По следам пропавших без вести» Маргарита Николова.

О важных уроках революционной борьбы, и поныне сохраняющих свою актуальность, напоминает фильм Людмила Стайкова «Дополнение к закону об охране государства»[5] — серьезный успех в области столь необходимого в наши дни «политического кинематографа».

Каждая эпоха и каждый художник по-своему читают «книгу истории»: одни страницы лишь бегло просматривают, другие просто пролистывают, а на третьих сосредоточиваются, вчитываясь в каждую строку, в каждое слово. Естественно, что кинематограф выбирает обычно такие страницы из этой «книги», которые обладают особой поучительностью в контексте современности. В этом смысле трудно переоценить значение работы Стайкова и драматурга Анжела Вагенштайна, отразившей крайнюю жестокость кровавого противоборства революционных сил и сил реакции фашистского толка. Показывая героизм и мужество коммунистов, фильм не обходит стороной и драматически сложные коллизии внутри революционного лагеря, связанные с выбором стратегии и тактики политической борьбы.

Ленин говорил в свое время о терпении как об очень важном достоинстве революционера, противопоставляя это терпение нетерпению, свойственному мелкобуржуазной революционности, склонной к колебаниям, истерике мысли и действия, к авантюре. Среди современных «леваков» есть люди, спекулирующие на идеях революции, но есть и убежденные революционеры, которые искренне заблуждаются, нередко принимая на себя трагическую вину за бесполезное, бессмысленное кровопролитие.

В «Дополнении к закону об охране государства» это противоречие между терпением и нетерпением выливается в конфликт среди участников революционного движения по поводу методов борьбы. Заблуждающиеся — то-

[5] В советском прокате — «Взрыв в Софийском соборе».

же революционеры, святое и для них свято. Они верны делу революции — как и те, кто защищает правильные, мудрые, испытанные историей ленинские принципы стратегии и тактики революционных битв. Но, ошибаясь, они наносят вред общему делу, обрекая на гибель себя и других. Такова неумолимая объективная логика борьбы.

Экран предлагает драматический урок поразительной силы. И хотя события фильма происходят в апреле 1925 года, это в полном смысле слова современное произведение. Оно как бы вмешивается непосредственно в сегодняшнюю полемику, которая ведется между различными политическими партиями и внутри них, между сторонниками марксистско-ленинской революционной теории и последователями тактики «левого» экстремизма, порождаемого тем опасным нетерпением, мелкобуржуазной «революционностью», которая ведет к тяжелым ошибкам, к авантюрам, провалам и поражениям в революционной борьбе. Актуальное и глубокое политическое содержание картины органично воплощено в диалектике характеров и человеческих взаимоотношений без малейшего оттенка декларативности. В этом состоит одно из важнейших достижений Вагенштайна как сценариста и Стайкова как режиссера.

В разговоре о сценарном творчестве Вагенштайна заслуживает специального упоминания его авторское (совместно с Будимиром Метальниковым) участие в работе над фильмом «Берега в тумане»[6] (постановка Юлия Карасика). В основе его сюжета — драматически напряженная история борьбы болгарских революционеров против зловещего плана Врангеля использовать перебазированную (сначала из Крыма в Турцию, а потом из Турции в Болгарию) трехсоттысячную армию белых для нового похода на Республику Советов. Срыв этого плана, подкрепленного поставками французского оружия,— одно из ярких проявлений интернационализма и классовой солидарности борцов за свободу. Создание впечатляющего фильма об их бесстрашных и умных действиях, которые помогли многим русским, вовлеченным в авантюру «черного барона», вернуться на родину, а оставшихся превратить в бессильный эмигрантский сброд, станет, в том нет сомнения, заметной вехой на пути братского сотрудничества советских и болгарских кинематографистов.

Как уже упоминалось, в последние годы болгарские мастера кино сняли ряд масштабных фильмов о событиях далекого прошлого. Произошло переключение значительной части творческой энергии и материально-технических ресурсов болгарской кинематографии на картины, воссоздающие факты и легенды прошлых веков. Конечно, идея рассмотреть прошлое сквозь «магический кристалл» экранного искусства заманчива. Но вот вопрос: а как отразится почти одновременная постановка нескольких дорогостоящих и трудоемких фильмов на исторический сюжет на состоянии других разделов кинорепертуара? Не помешает ли работе над современной темой, образом современника?

Хочется верить: не помешает. Во всяком случае, и в программе Варненского фестиваля 1984 года, и на московском фестивальном экране 1985 года образы строителей новой Болгарии, нравственный и духовный мир современника заняли достойное место. Вспомним хотя бы некоторые из новейших болгарских фильмов о современности — «Собеседник по желанию» и «Характеристика» Христо

[6] Сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1985, № 7, 8.

«Барьер», режиссер Христо Христов

Христова, «Плотина» Эмила Цанева, «Вибрация» Тодора Стоянова, «Черные лебеди» Ивана Ничева, «Я жду тебя давно» Анны Петковой, «Забудьте этот случай» Красимира Спасова...

●

Ныне в болгарском кино не существует доминирующего тематического потока, равно как и широкого, всеохватывающего стилевого увлечения. Некоторые склонны видеть в этом признаки переходного этапа, временного состояния. Думаю, что отсутствие общих увлечений, свойственное, кстати, и сегодняшнему советскому кинематографу, является, скорее, показателем зрелости национального киноискусства Болгарии. Ведь при этом открывается большой простор индивидуальному поиску, художническому открытию, выражению самобытности и своеобразия талантливых мастеров. В болгарских фильмах последних лет с достаточной отчетливостью проявляется активность творческих исканий в области стиля и языка, новых средств кинематографической выразительности, новых возможностей киноискусства — на различных тематических и проблемных направлениях. Не всегда эти усилия приводят к бесспорным успехам — бывают и полупобеды. Но сегодня и о победах, и о поражениях в киноискусстве Болгарии мы вправе судить на фоне его общей зрелости. Создана болгарская кинематографическая школа, высокая культура болгарского, именно болгарского, кино.

Геннадий МАСЛОВСКИЙ

Условность диктует условия

На нашем экране

«Жестокий ринг»

Шофер международных рейсов Андрей Тудор и его напарник Том ведут тяжеловесный авторефрижератор по дорогам Европы. В Западном Берлине они попадают на ярмарку. Их внимание привлекает необычный аттракцион: желающие могут испытать себя в боксерском матче с экс-чемпионом. Приз — солидная сумма. Андрей, в прошлом боксер, решает принять участие в поединке: в портрете чемпиона на афише он смутно угадывает знакомые черты. Уже начав бой, Андрей узнает в противнике бывшего эсэсовца, оберштурмфюрера Адольфа Гибауэра. Во время войны в концлагере они уже дрались на ринге: эсэсовец регулярно тренировался на узниках. Теперь, через много лет, Андрей победно завершает поединок.

Все было бы довольно просто с этим непритязательным сюжетом, если бы в изложении его не было претензий на притчевость, на параболическое строение, когда повествование отрывается от конкретной истории и возвращается к ней, описав некую кривую в ином, не связанном с данной реальностью пространстве.

Нам с самого начала сигнализируют о таком строении: вот промелькнула на обочине шоссе странная здесь фигура девушки в красном вечернем платье, и хотя она «голосует», Андрей то ли не успевает, то ли не хочет затормозить, но она тут же появляется снова впереди по ходу движения. И еще раз — словно режиссер смонтировал подряд дубли одного и того же кадра. Наконец, с четвертым ее появлением Андрей останавливает рефрижератор, девушка поднимается в кабину, но ирреаль-

---

«ЖЕСТОКИЙ РИНГ» («РИНГ», «RINGUL») Автор сценария Иоан Григореску. Режиссер Серджиу Николаеску. Операторы Николае Джирарди, Мариан Станчу. Художник Адриана Пэун. Композитор Адриан Энеску. Производство «Бухарест» (Румыния).

ность ситуации не снимается: как очутилась она на дороге, откуда и куда направляется, кто она вообще — ничего, кроме имени Карин, не известно. Конечно, она не случайная попутчица героя, а знак, символ, сигнал для него и для нас: история, начавшаяся посреди автотрассы, уже оторвалась от наезженной дороги и движется в ином пространстве. Для героя его очередной рейс станет необычным путешествием, где будут сдвинуты привычные координаты времени и пространства. Поднятая рука Карин — не столько призыв к остановке, сколько знак крутого и неотвратимого виража. В подтверждение его неотвратимости, Карин выбрасывает свое платье на дорогу — теперь ее и высадить-то неудобно...

Впрочем, Карин вполне уверенно чувствует себя в рубашке Андрея и превращенных в шорты джинсах Тома, да и какая одежда нужна, в сущности, бесплотному существу, знаку, символу?

Время искривляется по параболе, потому бессмысленно подсчитывать, сколько может быть теперь лет противникам на ринге (шестьдесят, шестьдесят пять?). Пространство замыкается на боксерском ринге, который оказывается то в фашистском концлагере, то посреди шумной многокрасочной ярмарки, и не стоит удивляться, когда в последний нокаут Гибауэра отправляет не постаревший, а юный Андрей, узник концлагеря.

Так же неправомерно было бы придираться к тому, что боксерский матч организован словно бы специально в ожидании Андрея Тудора, поскольку у него нет конкурентов на право состязаться с Гибауэром, да и вряд ли нашелся бы охотник подставлять челюсти и солнечное сплетение под удары разрекламированного чемпиона.

Этот боксерский матч — тоже условность: он снят откровенно непрофессионально; престарелые соперники не только выдерживают долгий поединок, но еще и оказываются в состоянии вести между собой на ринге оживленный диалог; побывавший в нокдауне Андрей не просто побеждает противника смертельным нокаутом, он делает это в точно назначенное время — в восьмом раунде.

И рейс, свидетелями которого мы становимся вначале, существен, в общем-то, лишь постольку, поскольку доставляет героя к месту поединка: что и куда он везет в своем рефрижераторе и везет ли что-то, мы так и не узнаем. Парабола не скрывает себя, напротив, она для того и существует, чтобы обнажить свой математически рассчитанный ход. «Параболичность» предполагает отрешение от бытовых деталей и психологических мотивировок. А также от динамичных характеров. Персонажи не более чем символы.

Тудора (как и Гибауэра) играют два актера, но отличаются они лишь внешностью. Хотя действие растянуто на десятилетия, у героев фактически нет биографии, нет развития. Как попал Андрей в концлагерь, что делал до этого, мы не знаем. Как жил после войны — тоже неизвестно.

Условность персонажей и обстоятельств неверно было бы относить к порокам фильма. Ведь можно истолковать их и как приемы, диктуемые внутренней структурой ленты, в которой попираются все «мелочи» ради вознесения главной авторской мысли. Но вот в определении ее авторы должны быть точны. К сожалению, «Ринг» далек от такой точности. Исход поединка в конечном счете зависит от того, кто сумел за эти годы сохранить лучшую спортивную форму, а попросту говоря, — у кого кулаки крепче. Тогда, в лагере, Андрей проиграл бой: отчасти потому, что сытый эсэсовец был сильнее измотанного узника, а отчасти и сознательно — побе-

дителя, скорее всего, расстреляли бы. Значит, теперь Андрей рассчитывает лишь на реванш? К тому же как ни ряди о мотивах и способах, а именно Гибауэр помог Тудору бежать из лагеря. Не потому ли теперь исход поединка приводит в замешательство победителя? Смерть Гибауэра на ринге, пусть даже все было в рамках спортивных правил, носит скандальный характер, так что и Андрей явно смущен. «Я не хотел его убивать!» — твердит он. А в то же время, если не хотел, значит, вступал не в смертельную схватку с врагом, а всего лишь сводил старые спортивные счеты?

Парабола — средство (или, точнее, концентрация выразительных средств) обоюдоострое. Она способна выпукло выразить глубокую и значительную авторскую мысль. А может безжалостно обнаружить пустоту формы.

В данном случае содержимое оказалось весьма незначительным, да к тому же и вторичным: спортивные поединки, за которыми видится столкновение жизненных принципов, экран демонстрировал нам уже не раз. Символика не обогатила этого конфликта. Напротив, обнажила его прямолинейность.

Опытный постановщик «Ринга» умеет держать внимание зрителя, так что вряд ли кто-то выйдет из зала разочарованным или раздосадованным. Но, обращаясь к подчеркнуто условным построениям, режиссер Серджиу Николаеску и сценарист Иоан Григореску, видимо, рассчитывали на нечто большее. Авторы, может быть, надеялись, что несложные и неоригинальные мысли, обостренные условными приемами, обогатятся, возвысятся и «самоуточнятся»? Здесь, вероятно, уместно вспомнить, как Гегель определял притчу,— а параболическое строение тесно связано с типичными для нашего века ее модификациями. «*Притча*... берет события из сферы обычной жизни, но придает им высший и более всеобщий смысл, ставя своей целью сделать понятным и наглядным этот смысл с помощью повседневного случая, рассматриваемого сам по себе... Этому выбранному ею отдельному случаю, который в качестве частного события представляется сначала малозначительным, притча придает общий интерес, указывая на более высокий смысл»[1]. Дав эту формулировку, Гегель добавляет: «... по отношению к *содержанию* объем и важность, содержательность смысла могут возрасти и углубиться, между тем как в отношении формы — субъективность намеренного сравнивания и подчеркивания общего поучения также начинает выступать в большей мере...»[2].

Содержательность и «объем смысла» могут возрастать, но может остаться лишь «субъективность намеренного сравнения».

Ринг авторы хотели представить как Ринг, но он остался рингом.

---

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 100—101.

[2] Там же, с. 101.

Николай САВИЦКИЙ

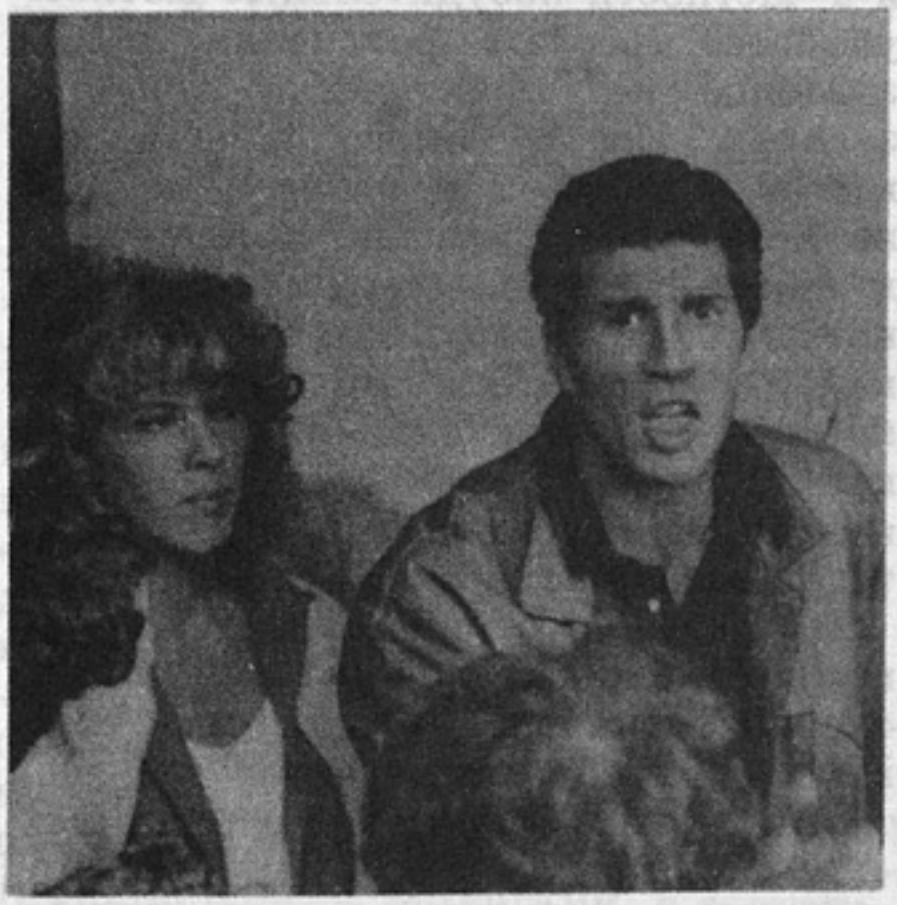
Обезглавить зло...

На нашем экране

Двадцать лет назад Михаил Ромм и его соавторы по работе над сценарием памятного документального фильма, ставшего сегодня классикой, решились присоединить к слову «ф а ш и з м» эпитет «обыкновенный». Тем самым они вовсе не ставили под сомнение чудовищность социально-политической аномалии и масштабность порожденного ею зла: они намерены были подчеркнуть, что помимо широко известных и самых наглядных своих проявлений, выходящих за рамки привычных человеческих понятий, гитлеровский фашизм обладал и другими атрибутами, которые в силу их обыденности, примитивной банальности даже, иначе как обыкновенными не назовешь; они хотели предупредить, что фашизм начинается с малого, а его массовая питательная среда до поры до времени выглядит невзрачно и вроде бы вполне невинно. Обыкновенно...

«Обыкновенный расизм» — так могли бы назвать свою картину «Адский поезд» режиссер Роже Анен и драматург Жан Кюртелен, написавший сценарий этой картины вместе с постановщиком.

«Адский поезд»



Впрочем, жители провинциального французского городка, где большей частью разворачиваются события фильма, наверняка оскорбились бы, назови их кто-нибудь — вот так, прямо — расистами. Какие же они расисты, эти добропорядочные обыватели, большинство из которых вообще далеки от всего, что имеет отношение к политике или идеологии? Самые обычные, заурядные люди, круг постоянных интересов которых ограничен работой, мелким и средним бизнесом, семьей, непритязательными

«АДСКИЙ ПОЕЗД» („TRAIN D'ENFER")
Авторы сценария Роже Анен, Жан Кюртелен. Режиссер Роже Анен. Оператор Жан Пенцер. Художник Жан-Клод Галлуэн. Композитор Мишель Легран. Производство «Кристин Гуз-Реналь» (Франция).

развлечениями в часы досуга. Правда, в последнее время они довольно единодушно проявляют беспокойство по поводу одной проблемы: а не слишком ли много появилось вокруг «этих арабов» — алжирцев, марокканцев, тунисцев? И не чужаки ли виноваты в том, что так остро чувствуется нехватка рабочих мест, что в городе участились случаи воровства, хулиганства, поножовщины? В общем, не лучше ли этим иммигрантам убираться отсюда подобру-поздорову? Уж не для того ли мы отдали им Алжир, чтобы они прибрали к рукам Францию...

Так что же, выходит, все-таки — расизм? Нет. Пока еще нет! Но предпосылки распространения расизма, почти подготовленная почва, куда он легко может укорениться,— налицо.

«Адский поезд» — об этом, о подспудно накапливающихся настроениях неприязни и отчуждения в отношении людей с другим цветом кожи. Сегодня все дело ограничивается злым ворчанием за столиками в кафе, презрительным взглядом, брошенным вслед случайному прохожему-арабу, оскорбительно тщательным обыском, которому подвергают алжирского парня, купившего билет в летний дансинг-шапито. А завтра?

Строго говоря, фильм Анена посвящен тому, чем все это может обернуться завтра; отталкиваясь от сегодняшних реалий, он с известной степенью свободы экстраполирует общественную ситуацию, что в данном случае представляется вполне допустимым. Тем более что происшествие, положенное в основу сценария (пусть и не точь-в-точь такое, но похожее), имело место в самой действительности и вызвало гневное возмущение всех здравомыслящих, чуждых расовых предрассудков французов.

На экране инцидент выглядит следующим образом. Трое молодых мужчин из числа обитателей городка, заметив в скором поезде «Лилль — Париж» путешествующего в одиночку арабского парня, начинают его задирать, провоцируя драку. Похоже, араб не впервые попадает в подобную переделку: он держится хладнокровно, с достоинством, никак не реагируя на издевательства и оскорбления, что еще больше распаляет молодчиков. И вот, когда парень в отчаянной попытке спастись выскакивает из купе в коридор, эти трое настигают его там, зверски избивают и полуживого выбрасывают на полном ходу из поезда. Дня два спустя все газеты страны выходят с крупными заголовками: «Билет в ад», «Зверское убийство», «Адский поезд». В городок прибывает полицейский комиссар Кутюрье (эту роль выразительно исполнил сам Роже Анен, начинавший свою кинематографическую биографию как актер), которому поручено вести следствие...

Создатели ленты демонстративно отказались от каких бы то ни было интригующих приемов. Если для комиссара Кутюрье, во всяком случае на первом этапе расследования, отдельные обстоятельства этого дела, и в частности побудительные мотивы убийства, требуют прояснения, то для зрителей нет практически никаких загадок. Им с самого начала известно, кто убил и почему, но тем не менее экран властно притягивает к себе внимание, удерживает зал в напряжении вплоть до последнего кадра. Согласитесь, это трудное искусство — увлекательная, зрелищная публицистика, экранный анализ социального феномена, столь же отвратительного, сколь и зловещего.

А разве это не отвратительно, когда осадившая полицейский комиссариат толпа разбушевавшихся обывателей, требуя отдать им на растерзание нескольких арестованных «на всякий случай» арабов-иммиг-

рантов, вдруг дружно запевает... «Марсельезу»? Революционный гимн, под который французы не раз сражались за свободу и братство, звучит сейчас кощунственно, оскорбительно по отношению к святыням национальной истории... Разве это не зловещий знак — факсимильные издания «Майн кампф» в домашней библиотеке респектабельного преподавателя лицея? Как вскоре выясняется, этот интеллигентный, образованный господин является идеологом группы неофашистов, тайно действующих в городке, сумевших привлечь на свою сторону многих, включая и одного из сотрудников полиции, регулярно оповещающего сообщников о ходе следствия... Убийство в поезде произошло не случайно, и совершили его не просто трое садистов, одержимых жаждой насилия, а трое нормальных людей, отравленных ядом расистских проповедей типа «Франция — для французов», трое членов организации... Вспоминаются преступления оасовцев в период колониальной войны в Алжире, движение крайне правых, некогда возглавленное Пужадом, националистическая демагогия Ле Пена и его сторонников, к которым кое-кто прислушивается в сегодняшней Франции.

Так чего же больше в «Адском поезде» — художественного вымысла или страстной, но по сути объективной публицистической оценки внушающих реальную тревогу фактов?

Однако сколь бы ни были тревожны эти факты, авторы фильма не сгущают красок, не впадают в односторонность критических выводов. Так, параллельно с оценками, в которых раскрывается механизм «обыкновенного расизма», на экране следуют эпизоды снятых под хронику массовых манифестаций во Франции под интернационалистскими и антифашистскими лозунгами, в защиту подлинной демократии. И не случайно в финале ленты нам показывают, как из остановившегося у перрона экспресса «Лилль — Париж» вместе с другими пассажирами выходит тот самый алжирец, на которого напали трое мерзавцев,— живой и невредимый. Он улыбается в объектив, приветливо машет рукой — и на этом застывшем в стоп-кадре изображении идут заключительные титры.

...Во время пресс-конференции, состоявшейся после показа «Адского поезда» на XIV Московском кинофестивале, Роже Анен заявил, что обнаженные проявления расизма, подобные изображаемым в фильме, встречаются во Франции не часто, но, по его убеждению, очень важно помочь обезглавить зло, покуда оно не успело набраться сил. Думаю, что у смотревших картину нет оснований усомниться в искренности этого высказывания французского кинематографиста.

БРАЗИЛИЯ. В числе участников XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве был бразильский кинематографист Силвио Тендлер; он привез свою последнюю работу «Жанго» — полнометражную документальную ленту, посвященную Жоао Гуларту, который был президентом Бразилии в 1961—1964 годах и сыграл важную роль в политической жизни страны. Этот фильм пользовался у бразильской публики необычайным успехом, был высоко оценен критикой. На VI Фестивале нового латиноамериканского кино в Гаване «Жанго» получил специальную премию жюри. (Кстати, главный приз — «Большой коралл» — на этом смотре был присужден документальному полнометражному фильму «Человек, обреченный на смерть» бразильского режиссера Эдуардо Кутиньо.)

«Жанго» — третья лента Силвио Тендлера. Молодой документалист получил образование в Париже, затем работал вместе с французским режиссером Крисом Маркером над картиной «Спираль», повествующей о трагических событиях в Чили, об установлении там фашистского режима. Вернувшись на родину, в Бразилию, Тендлер возглавил федерацию киноклубов в Рио-де-Жанейро.

Перед показом своего фильма в Москве режиссер рассказал, что ему многое дало знакомство с творчеством известного кубинского документалиста Сантьяго Альвареса, а главными своими учителями он считает советских художников Сергея Эйзенштейна, Дзигу Вертова и Романа Кармена.

Замысел «Жанго» Тендлер вынашивал несколько лет, он изучил огромное количество материалов, связанных с деятельностью Жоао Гуларта, отстраненного от власти в результате реакционного военного переворота. Трудно было найти деньги для постановки картины, часть необходимых средств внесла дочь покойного президента. «Жанго» (так иногда называли Гуларта) построен как политический коллаж: в нем соединяются кадры кинохроники, фотодокументы, воспоминания людей, близко знавших президента. В фильме представлена широкая панорама политической жизни страны в 50—60-е годы, напряженная государственная деятельность Гуларта, направленная на укрепление национальной экономики Бразилии.

Как известно, правительство Гуларта выступало за разоружение, за мирное сосуществование; не случайно в картине много внимания уделено поездкам президента с дружественными визитами в различные страны, в том числе в Советский Союз (в 1961 году были восстановлены дипломатические отношения Бразилии с СССР).

Тревожная, взрывоопасная атмосфера запечатлена в документальных кадрах, показывающих подготовку государственного переворота, вереницы танков, движущихся на Рио-де-Жанейро 31 марта 1964 года. Эмоциональную ноту кинорассказу придает параллельный монтаж фрагментов из фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» с кадрами ареста моряков на бразильском флоте накануне путча.

Авторы «Жанго» показывают действия реакции не только в Бразилии, но и в других латиноамериканских странах. Напоминанием о самых драматических моментах недавней истории народов континента служат многие кадры, фонограмма последнего выступления Сальвадора Альенде в Чили в сентябре 1973 года...

После 1964 года Жоао Гуларт вынужден был жить в эмиграции: он скончался в Аргентине в 1976 году, похоронен на родине. Эпизодом похорон и завершается фильм Силвио Тендлера, рассказывающий о прошлом, но пафосом своим обращенный к современности.

Т. Ветрова

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. По оценкам английской печати, Лондонский международный кинофестиваль 1985 года был масштабнее предыдущих: фильмы, участвовавшие в киносмотре, демонстрировались в нескольких столичных кинотеатрах, а также в двенадцати залах в провинции.

Всего на фестивале было показано около двухсот картин из 38 стран. Среди работ, вызвавших наибольший интерес публики и специалистов, критики называют ленту французского режиссера Жака Риветта «Поверженная любовь» с участием Джеральдины Чаплин и Джейн Биркин. Английская пресса живо комментировала и другой французский фильм из программы Лондонского фестиваля — «Жан Кокто — автопортрет незнакомца» (режиссер Эдгаро Козарински). Основой этой документальной ленты послужило многочасовое интервью, которое Кокто дал когда-то... самому себе. Авторы картины выбрали из текста отрывки, наиболее вы-

разительно раскрывающие черты личности выдающегося писателя и драматурга. Голос Кокто звучит с экрана на фоне его фотографий и киноадров, запечатлевших места, связанные с определенными событиями его биографии: к примеру, зритель видит театр на открытом воздухе, сооруженный на юге Франции по проекту Кокто.

Внимание фестивальной аудитории привлек фильм канадского режиссера Дэниэла Петри «Загнанный мальчик». Рассказывая историю подростка, у которого возникает конфликт с родителями, настаивающими на том, чтобы сын стал священником, Петри во многом опирается на воспоминания о собственном детстве.

В ряду показанных на фестивале в Лондоне экранизаций критика выделяет картину совместного испанско-английского производства «Сон в летнюю ночь» Челестино Коронадо.

В рамках смотра проходил фестиваль фильмов для детей, на котором с большим успехом демонстрировалась картина советского режиссера Александра Митты «Сказка странствий». «Удивительной поэтической фантазией» назвал ленту автор одной из рецензий, отметивший и мастерство исполнителей, и изобразительное решение фильма.

Фестиваль в Лондоне завершился показом популярного фильма немого кино «Багдадский вор» (США, 1924, в главной роли — Дуглас Фэрбенкс); показ сопровождался специально написанной музыкой в исполнении Лондонского филармонического оркестра.

Е. Болдырева

ГДР. Известному немецкому актеру-коммунисту Гансу Отто в конце 1985 года исполнилось бы 85 лет. Он скончался 24 ноября 1933 года после жестоких пыток в нацистском застенке. О его короткой, но яркой, героической жизни рассказывает новая документальная лента режиссера Ульриха Кастена «Близость человека». Эта картина, сценарий которой Кастен написал вместе с Фредом Гелером,— не просто биография Отто, а скорее эмоциональная летопись времени, хроника событий, повлиявших на творческую судьбу и политические убеждения молодого актера.

Фильм повествует о том, как непросто было Гансу Отто — выходцу из буржуазной среды — найти свой путь на сцену, в мир большого искусства. Но уже вскоре после дебюта игре талантливого юноши, с блеском исполнявшего самые сложные роли современного и классического репертуара, аплодировали зрители Берлина, Гамбурга, Франкфурта...

Работая в театре, Ганс Отто знакомится с Адамом Кукхоффом, Эрихом Цигелем, Густавом фон Вангенхаймом и другими прогрессивными деятелями Германии, с коммунистами; общение с ними привело Отто к мысли полностью отдать себя делу борьбы за интересы трудящихся, он становится председателем берлинской организации Рабочего театрального союза.

Объясняя свой замысел журналистам, создатели фильма говорили, что им хотелось показать методами документального кино, насколько творчество Ганса Отто неотделимо от его жизни и общественной деятельности. Правдиво воссоздать образ сложной и противоречивой эпохи 20—30-х годов постановщикам помогла хроника тех лет, архивные музыкальные записи, а также фрагменты из известных старых кинолент.

«Двойник»

Рецензент еженедельника «Зонтаг» отмечает, что новая работа Ульриха Кастена и Фреда Гелера приближает к нам личность выдающегося художника и борца за рабочее дело, позволяет ощутить теплоту и обаяние этого замечательного человека.

●

В добропорядочном семействе Кауфман разразился скандал. Еще бы — единственная дочь разводится с мужем! Серьезный разлад у молодых назрел давно, и теперь, кажется, уже никто и ничто не поможет несчастной Бригитте...

Так начинается комедийная лента режиссера Вернера В. Вальрота «Двойник», поставленная на киностудии ДЕФА. Само название филь-

ма предполагает «веселую путаницу и розыгрыши в духе комедий Шекспира, Мольера и Клейста»,— пишет столичная газета «Бэ-Цэт ам абенд». Действительно, в картине, снятой по сценарию Мартина Карау, есть забавные недоразумения, «любовный треугольник» и другие привычные атрибуты комедийного жанра.

В роли Йорга Кауфмана и его «двойника» Райнхарда Энгеля снялся актер Дитер Клебш, в роли Бригитты — Астрид Хёшель. Виновником всех приключений в семье Кауфман стал фотограф Бенно (Петер Зодан). «Двойник» — кинематографический дебют драматурга Мартина Карау в игровом кино. Что касается Вернера В. Вальрота, то он известен как постановщик многих комедий и приключенческих фильмов. Зрителям разных стран знакомы его ленты «Лисы Аляски», «Ты, я и маленький Париж» и другие.

Как рассказали Вальрот и Карау, они стремились снять картину на современную тему и, используя испытанные традицией приемы, заставить зрителя улыбаться, думая о вещах серьезных. Критика отмечает, что это им в основном удалось.

Н. Кукушкин

США. Старейшина американского кино актер и режиссер Джон Хьюстон сделал новый фильм — «Честь семьи Прицци». Хьюстон — постановщик таких знаменитых картин, как «Мальтийский сокол», «Африканская королева», «Асфальтовые джунгли», «Неприкаянные», «Ночь игуаны».

Последняя работа Хьюстона вновь привлекла к нему внимание критики — в основном благодаря игре Джека Николсона. В лице этого замечательного актера режиссер нашел единомышленника.

...Одним волшебным вечером Чарли Партанна (Джек Николсон), верный сын клана нью-йоркской мафии, возглавляемого семейством Прицци, с первого взгляда влюбляется в некую красавицу незнакомку. Позднее Чарли узнает, что девушку зовут Ирен Уолкер и что она приехала из Лос-Анджелеса под видом консультанта по налогам (в роли Ирен снялась восходящая «звезда» американского кино Кэтлин Тэрнер).

Внешне резкий и грубоватый Чарли поначалу не вызывает у Ирен ответного чувства. К тому же со временем обнаруживается, что главная цель появления Ирен в Нью-Йорке — дискредитация семейства Прицци, у которого хотят выудить большие деньги. Это прозрение ставит героя в неразрешимый конфликт между своим пониманием долга перед кланом и любовью к Ирен.

По мнению рецензента журнала «Тайм» Ричарда Шикела, фильм интересен тем, что не повторяет штампов «криминальных» лент. В центре картины оказывается столкновение между традиционными, несколько архаичными представлениями о чести, об ответственности, которыми живет Чарли, и циничными взглядами молодежи в лице Ирен, с ее беспринципностью и неразборчивостью в средствах.

А. Трофимов

ФРАНЦИЯ. В Париже в возрасте 75 лет скончался известный французский режиссер Жан-Поль Ле Шануа. В последнее время он уже не снимал, однако по-прежнему активно участвовал в общественной жизни, являясь вице-президентом Общества драматургов и композиторов.

Последний фильм Ле Шануа сделал на телевидении в 1972 году. Он назывался «Вы свободны, мадам?» и рассказывал о женщине-таксисте. Свой сценарий режиссер затем переделал в роман, который читался с большим интересом.

Героиня телефильма Тереза продолжает рассказ, начатый Ле Шануа двадцатью годами раньше в его картине «Адрес неизвестен», знакомой нашим зрителям. Как и Эмиль Готье, парижский таксист, человек с добрым и чувствительным сердцем, Тереза тоже встречается с разными людьми — такова уж ее профессия — и принимает участие в их судьбе, забывая о собственной. Всегда проявлявший большой интерес к жизни простого человека, Ле Шануа пристально вглядывался в бурный круговорот парижской жизни и честно говорил о том, что ему по душе, а что нет. Документальная манера съемок в обеих картинах еще больше приближает героев к зрителю, убеждает в их подлинности. Стоит вспомнить, что Ле Шануа начинал как документалист, поставив монтажную картину о писателе-коммунисте Жан-Поле Вайане-Кутюрье, а затем по поручению компартии снял игровой фильм «Время цветения вишен». В 1946 году он создал яркий кинодокумент о движении Сопротивления «В сердце бури».

Популярность, любовь публики пришла к режиссеру после ленты «Адрес неизвестен». Между ней и многосерийным телефильмом «Вы свободны, мадам?» — двадцать лет жизни. За это время были сняты «Брачная контора», широко известные у нас комедии «Папа, мама, служанка и я» и ее продолжение «Папа, мама, моя жена и я», «Дело доктора Лорана», «Отверженные», «Беглецы» и другие.

Художник-реалист, член ФКП, до последнего дня не изменивший своим убеждениям, Жан-Поль Ле Шануа не раз испытывал на себе остракизм политических противников и враждебность продюсеров. За пятьдесят лет работы в кино им было снято всего девятнадцать фильмов и один многосерийный телефильм. Мало! Особенно для человека такой энергии и такого таланта.

Ле Шануа страдал от этого. Но никогда не жаловался. Он был гордым человеком. Об этом свидетельствовали и его письма ко мне, полные оптимизма и надежды. Надо ли говорить, как он был растроган, узнав, что в СССР готовится книжка о его творчестве. Он активно помогал в работе над ней, записал на пленку ответы на мои многочисленные вопросы и прислал ее вместе с другими материалами. А когда получил готовую книгу, писал в письме от 6 февраля 1972 года: «Спасибо за известие о выходе вашей книги... посвященной... мне. Так жаль, что не могу читать по-русски. Но я попрошу... перевести мне главное. Надеюсь, что она заинтересует советских читателей, студентов и коллег».

Во Франции, увы, о нем ничего не написано, кроме

Жань-Поль Ле Шануа

разве статьи в сборнике «Французские режиссеры» да рецензий на фильмы. Как заметил однажды Годар, во Франции любят отдавать дань только мертвым... Может быть, теперь вспомнят об этом скромном и честном человеке? Вспомнят его слова: «В наше время... прославлять человека и добрые чувства не значит быть конформистом или оппортунистом».

Жан-Поль Ле Шануа был именно таким пропагандистом добрых чувств. Он снимал свои ленты с добрым отношением к человеку, полемизируя с теми, кто видел в человеческой природе лишь зло и пороки. Он шел своим путем, не обращая внимания на саркастические нападки некоторых молодых критиков. Главным для него была поддержка зрителей, которые особенно любили его жизнерадостные комедии. В связи со смертью одного из старейших кинематографистов Франции Генеральный секретарь ФКП Жорж Марше написал в газете «Юманите»: «С Жан-Полем Ле Шануа уходит трогательная и яркая личность... Талантливый режиссер... Ле Шануа навсегда останется в нашей памяти как чувствительный, благородный и нежный человек, принимавший активное участие в борьбе французского народа».

Таким он останется и в истории искусства — вместе со своими фильмами, свидетелями времени, в которое жил этот художник, стремившийся, по его словам, «лечить людей», воспевая все самое возвышенное и доброе, что — он в это верил — есть в каждом человеке.

А. Брагинский

ФРГ. «Конечно, я остаюсь немцем, где бы я ни оказался, и, конечно, у нас в стране достаточно тем и проблем. Но я любознательный немец. Я хочу знать, как справляются со своей повседневной жизнью люди в Никарагуа, в стране, о которой я каждый день читаю и смотрю политические репортажи...» — писал западногерманский режиссер Харк Боом в связи с работой над фильмом «Как свободная птица. Пять лет после революции», снятым им в Никарагуа незадолго до первых свободных выборов в стране в ноябре 1984 года.

Боом не первый представитель творческой интеллигенции Федеративной Республики Германии, кого интересует национально-освободительная борьба народов Латинской Америки, жизнь никарагуанского народа, свергнувшего режим Сомосы и вставшего на путь революционных демократических преобразований.

Достаточно назвать картину Петера Лилиенталя «Восстание», документальный фильм Рольфа Неддермана и Манфреда Фоса «Босые ноги Никарагуа», в работе над которым принимал участие известный публицист Гюнтер Вальраф, побывавший в стране в августе 1983 года.

Фильм «Как свободная птица» — своего рода кинематографический дневник режиссера, впервые приехавшего в Никарагуа с искренним стремлением понять незнакомый ему образ жизни. Поэтому вполне естественно, что драматургия строится как серия бесед с самыми разными людьми — с торговцами и рыбаками, солдатами и рабочими, с геологами и социологами. На вопросы Боома отвечает и вице-президент страны писатель Серхио Рамирес.

«У Боома прежде всего позиция честного исследователя: он приехал с вопросами, сомнениями, заблуждениями — как человек из другого мира с другими понятиями. Он не всезнающий репортер с телевидения, для которого вопрос важнее ответа и которого, таким образом, ничто больше не может потрясти»,— справедливо отмечал критик Петер Б. Шуман.

Фильм, основанный на сопоставлении различных мнений и взглядов, способствует тому, что у зрителя возникает достоверное представление о жизни народа Никарагуа, о его надежде и воле к победе, о его решимости защищать завоевания революции.

А. Деменок

●

Известный западногерманский режиссер Фолькер Шлёндорф заканчивает работу над новой картиной — телеэкранизацией знаменитой пьесы американского драматурга Артура Миллера «Смерть коммивояжера», которую режиссер снимает в Соединенных Штатах по заказу телекомпании Си-Би-Эс. Этот остросоциальный фильм расскажет о трагической судьбе маленького человека в капиталистическом обществе, человека, живущего в мире ложных ценностей, что в конечном итоге становится причиной его гибели. Главную роль — шестидесятитрехлетнего коммивояжера Вилли Ломена — играет один из популярнейших американских актеров Дастин Хоффман. По признанию самого режиссера, не сразу решившегося на постановку «типично американского» произведения, прежде всего его привлекла именно работа с этим актером. Для Хоффмана в «Смерти коммивояжера» роль явилась продолжением его работы в театре: он играет Ломена на Бродвее, где с успехом идет пьеса Миллера. Шлёндорф, неоднократно видевший эту постановку и считающий игру Хоффмана превосходной, внес лишь небольшие изменения в трактовку образа.

Весной 1986 года фильм выйдет на телеэкраны ФРГ.

М. Румянцева

«Как свободная птица»

Фильмография

По многочисленным просьбам читателей начиная с этого номера мы восстанавливаем раздел «Фильмография». Недостаток места не дает возможности помещать фильмографические сведения по документальным, научно-популярным, мультипликационным, короткометражным игровым фильмам, а также по киноперiодике. По мере возможности публикация фильмографии художественных советских и зарубежных фильмов будет приурочена к выпуску этих картин на экран. Так, публикуемые ниже сведения относятся к фильмам, выпуск которых планируется в январе нынешнего года.

«Мосфильм» (СССР) — «Баррандов (ЧССР), при участии ДЕФА (ГДР) и «Фафим» (СРВ)

«Битва за Москву»
Фильм первый — «Агрессия», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария и режиссер Ю. Озеров. Операторы И. Черных, В. Гусев. Художники А. Мягков, Т. Лапшина. Композитор А. Пахмутова. Текст песни Н. Добронравова. Звукооператоры В. Шмелькин, В. Торохов. Роли исполняют: М. Ульянов, Я. Трипольский, А. Голобородько, В. Расстальной, Н. Засухин, В. Езепов, В. Трошин, А. Никитин, С. Микоян, Б. Фрейндлих, Ю. Яковлев, Ю. Будрайтис, А. Филиппенко, Н. Волков, Ахим Петри, Эрнст Хайзе, Хельмут Хельсторф, Герд Хеннеберг, Иоахим Томашевский, Эрик Фельдре. Дикторы А. Карапетян, В. Тихонов.

«Мосфильм»

«Как стать счастливым», 9 ч.
Авторы сценария Г. Кушниренко, Ю. Чулюкин. Режиссер Ю. Чулюкин. Оператор Е. Гуслинский. Художник П. Киселев. Композитор В. Дашкевич. Текст песен Л. Дербенева, Г. Кушниренко, Ю. Чулюкина. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: Н. Караченцов, Л. Дуров, М. Дюжева, В. Шиловский, В. Шевельков, Т. Пельтцер, Л. Чулюкина, Кирилл Головко-Серский, С. Фарада, В. Филиппов, В. Носик и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Господин гимназист» (по мотивам повести Л. Ленча «Черные погоны»), 8 ч.
Автор сценария В. Спирина. Режиссер Ю. Борецкий. Оператор А. Масс. Художник В. Пастернак. Композитор Е. Птичкин. Текст песен Б. Дубровина. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: Я. Пузыревский, Н. Меньшикова, Н. Сахаров, А. Петренко, А. Голобородько, Дима Замулин, Настя Деревщикова, А. Ростоцкий, М. Кузнецов, Ю. Саранцев, И. Пушкарев, Н. Дупак и другие.
«Детство Бемби» (по сказке Феликса Зальтена «Бемби»), 8 ч.
Авторы сценария Ю. Нагибин, Н. Бондарчук. Режиссер Н. Бондарчук. Оператор А. Филатов. Художник Т. Филатова. Композитор Б. Петров. Стихи Н. Бурляева. Звукооператор В. Каплан.
Роли исполняют: Ваня Бурляев, Н. Бурляев, Н. Бондарчук, М. Лиепа, Катя Лычева, Г. Беляева, Л. Дуров, А. Лейманис, И. Макарова, Г. Артемова, И. Лиепа, Д. Юлис, Лиза Киселева и другие.
«Сделка», 9 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер М. Ведышев. Оператор М. Якович. Художник А. Анфилов. Звукооператор Ю. Дмитриев. Автор и исполнитель музыки ансамбль «Лаутаро».
Роли исполняют: Э. Бурдули, Б. Плотников, И. Нинидзе, С. Максачев, Г. Лежава, В. Сошальский, А. Краснов, Ф. Юсуфов.

«Ленфильм»

«Жил-был доктор...», 9 ч.
Авторы сценария Д. Притула, Э. Дубровский. Режиссер В. Сорокин. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Л. Шумячер.
Роли исполняют: А. Ткаченок, Т. Лебедева, Т. Рассказова, С. Кошонин, Т. Кулиш, Ю. Назаров, Т. Балтушевич, Н. Березин, Т. Захарова, Даня Павльо.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Пароль знали двое», 9 ч.
Автор сценария М. Канюка. Режиссер Н. Литус. Оператор В. Рожко. Художник Ю. Муллер. Композитор В. Дашкевич. Песня Б. Окуджавы. Звукооператор Е. Пастухов.
Роли исполняют: И. Алферова, А. Ливанов, Б. Соколов, А. Булдаков, С. Олексенко, Л. Шевель, Н. Гринько, К. Степанков, Л. Сосюра, А. Подубинский, В. Дворжецкий, А. Костылев, В. Талашко, И. Найдук.

«Беларусьфильм» — «Мосфильм»

«Иди и смотри», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария А. Адамович, Э. Климов. Режиссер Э. Климов. Оператор А. Родионов. Художник В. Петров. Композитор О. Янченко. В фильме использована музыка Моцарта. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: А. Кравченко, О. Миронова, Л. Лауцявичюс, В. Багдонас. Ю. Лумисте, В. Лоренц, К. Рабецкий, Е. Тиличеев.

«Грузия-фильм»

«Белая роза бессмертия» (по мотивам народных сказок), 7 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Мчедлидзе. Оператор Л. Мачаидзе. Художники В. Арабидзе, М. Деканоидзе. Композитор И. Барданашвили. Текст песен М. Поцхишвили. Песни исполняют Т. Гвердцители, Н. и З. Иосебадзе, Р. Рцхиладзе. Звукооператоры М. Килосанидзе, Т. Бурдули.
Роли исполняют: Э. Виблиани,

М. Кадагишвили, Н. Какабадзе, Н. Квателадзе, Л. Антадзе, З. Боцвадзе, К. Марадашвили, К. Кавсадзе, Р. Микаберидзе и другие. Текст читает З. Гердт.

«Великий поход за невестой», 10 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Чохели. Оператор И. Амасийский. Художник Р. Мирзашвили. Композитор Н. Габуния. Звукооператоры И. Манджгаладзе, Г. Гогуа.
Роли исполняют: Г. Пирцхалава, М. Херхеулидзе, А. Пхаладзе, Г. Петриашвили, А. Лориа, К. Сакандели дзе, Т. Схиртладзе и другие.

Рижская киностудия

«Двойной капкан», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер А. Бренч. Оператор Г. Скулте. Художник В. Масс. Композитор Р. Паулс. Звукооператор В. Лычев.
Роли исполняют: А. Матуленис, Л. Озолиня, Ю. Леяскалнс, Я. Зариньш, Э. Сагатаускайте, Ю. Плявиньш, Э. Павулс, Г. Яковлев, У. Лиелдидж и другие.

«Таллинфильм»

«Серебряная пряжа Каролины», 8 ч.
Авторы сценария Х. Мурдмаа, В. Коржец. Режиссер Х. Мурдмаа. Оператор А. Руус. Художник Р. Кольманн. Композитор О. Эхала. Звукооператор Э. Сяде.
Роли исполняют: К. Багала, М. Вейнманн, Р. Арен, С. Реэк, К. Улман, К. Лооритс, С. Сисаск, Э. Клоорен, Л. Комиссаров, И. Ару, Ю. Власов, М. Смелянский, Х. Кохв, К. Михкельсон, А. Юкскюла и другие.

Зарубежные фильмы

«Бал сказок» («Шабаш ведьм»), 7 ч.
Производство «Объектив» (Венгрия).
Автор сценария Иштван Кардош. Режиссер Янош Рожа. Оператор Янош Кенде. Художник Дьюла Пауэр. Композитор Зденко Тамашши.
Роли исполняют: Дороття Удварош, Антал Пагер, Имре Камонди, Эникё Эсени, Роберт Колтаи, Золтан Папп, Миклош Кёллё, Илона Иванчич, Вера Детар и другие.

«Подмененная королева», 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Дитер Шарфенберг. Оператор Юрген Крузе. Художник Пауль Леман. Композитор Кристиан Штейер.
Роли исполняют: Урсула Каруссайт, Курт Бёве, Клаус Пионтек, Кристиан Штейер, Мишель Мариан, Андреас Паннах, Аксель Варнер.

«Невеста подземного принца» («Соль дороже золота»; по мотивам словацкой народной сказки), 8 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Мартин Голлы, Петер Ковачик. Режиссер Мартин Голлы. Оператор Додо Шимончич. Художник Юрай Червик. Композитор Карел Свобода.
Роли исполняют: Либуше Шафранкова, Габор Надь, Карол Махата, Ладислав Худик, Дитлинде Турбан, Любомир Паулович, Зузана Коцурикова, Юрай Кукура, Дитгард Киршлехнер, Йозеф Кронер.

«Настойчивость», 8 ч.
Производство «Сутеска фильм» (Югославия).
Авторы сценария Алия Исакович, Влатко Филипович. Режиссер Влатко Филипович. Оператор Миролюб Дикосавлевич. Художник Эмир Ченгич. Композитор Йосип Магдич.
Роли исполняют: Мето Йовановский, Нада Дуревская, Миралем Зубчевич, Радош Байич, Этела Пардо, Ваня Драх, Стево Жигон, Ядранка Селец.

«Фотография в свадебном альбоме» («Реки, впадающие в море»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Пурнодая муви» (Индия).
Автор сценария и режиссер К. Вишванатх. Оператор П. С. Нивас. Композитор Илая Раджа.
Роли исполняют: Камал Хасан, Джая Прада, Саратх Бабу.

«Загадка уединенного мотеля» («Мотель»), 9 ч.
Производство «Черем и Мандоки, С. А.» (Мексика).
Авторы сценария Абрахам Черем, Хорди Аренас. Режиссер Луис Мандоки. Оператор Мигель Гарсон. Художник Ольга Салас. Композитор Эдуардо Диасмуньос.
Роли исполняют: Сальвадор Санчес, Хосе Алонсо, Бланка Герра, Кармелита Гонсалес, Сальвадор Гарсини, Игнасио Ретес, Эдуардо Лопес Рохас.

«Веселенькое воскресенье» (по роману Чарлза Вильямса «Долгая воскресная ночь»), 9 ч.
Производство «Фильм дю Каррос» — «Фильм А2» — «Сопрофильм» (Франция).
Авторы сценария Франсуа Трюффо, Сюзан Шиффман, Жан Орель. Режиссер Франсуа Трюффо. Оператор Нестор Альмендрос. Художник Хилтон Мак-Коннико. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Фанни Ардан, Жан-Луи Трентиньян, Жан-Пьер Кальфон, Филипп Лоденбах, Филипп Морье-Жену, Жан-Луи Ришар, Ксавье Сен-Макари, Каролин Сиоль.

«Ночные воришки», 9 ч.
Производство «Парафранс фильм», «Сара фильм» (Франция).
Авторы сценария Оливье Беер, Сэмюэль Фуллер. Режиссер Сэмюэль Фуллер. Оператор Филипп Руссело. Художник Доминик Андре. Композитор Эннио Морриконе.
Роли исполняют: Вероник Жанно, Бобби Ди Чикко, Виктор Лану, Стефан Одран, Клод Шаброль, Камилла де Касабьянка, Мишлин Пресль, Рашель Салик.

«Папаши», 9 ч.
Производство «Фиделин Фильм» — «Эфве-Фильм» — «ДД Продюксьон» (Франция).
Автор сценария и режиссер Франсис Вебер. Оператор Клод Агостини. Художник Жерар Даудаль. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Пьер Ришар, Жерар Депардье, Анни Дюпре, Мишель Омон, Стефа Бьерри, Филипп Корсан, Жан-Жак Шеффер, Морис Баррье, Ролан Бланш.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ОРЛЯНКИНА Валентина Павловича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств УССР,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

ЧЕРКЕЗОВА Мухамеда, актера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии
Туркменской ССР имени Махтумкули

С 70-летием

АГАХАНОВА Хангельды Агахановича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР

С 60-летием

АРЧВАДЗЕ Шота Васильевича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

ФАРТУСОВА Федора Алексеевича, кинорежиссера,
кинооператора, народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ФРАНКА ГЕРЦЕЛЯ ВУЛЬФОВИЧА, кинодраматурга,
кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР

С 50-летием

АРСЕНОВА Павла Оганезовича, кинорежиссера

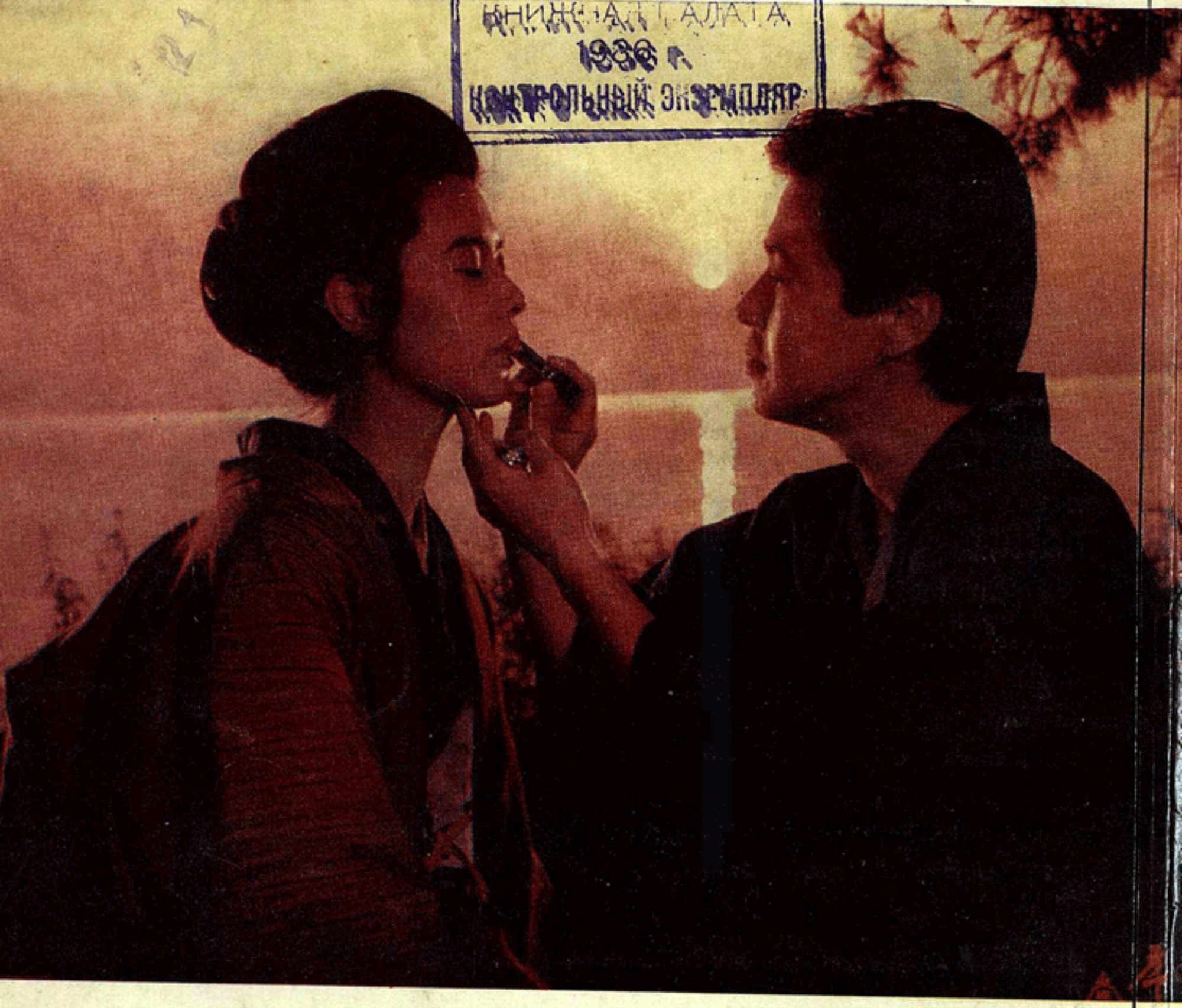
БЕЛЯЛОВА Вячеслава Алиевича, кинооператора,
лауреата Государственной премии Казахской ССР

КАХИДЗЕ Джансуга Ивановича, композитора,
народного артиста Грузинской ССР,
лауреата Государственной премии Грузинской ССР имени Шота Руставели

КНЯЖИНСКОГО Александра Леонидовича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

ВСЕСОЮЗНАЯ
ОРД. «ЗНАК ПОЧЕТА»
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1936 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР



ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402